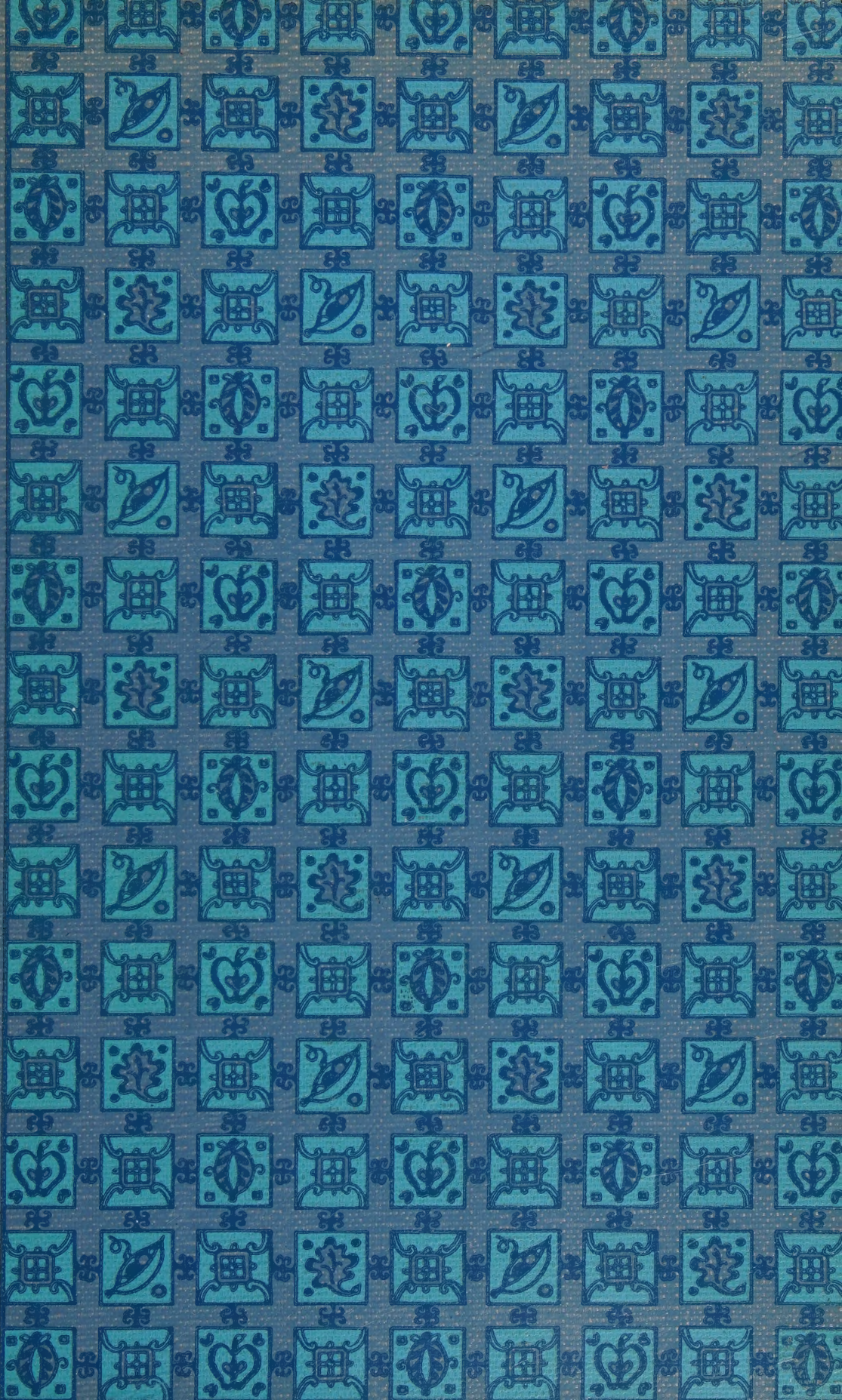






709.45 W83r

Wölfflin

Renaissance und barock

352019

Mar 12 '40

159699

Mar 26 '40

MAR 3 1954 20

MAR 26 1954 20

APR 15 1954 20

REPAIR

SEP 12 1962

709.45

W83 R

352019 ✓

WOLFFLIN

RENAISSANCE UND BAROCK



SAN FRANCISCO PUBLIC LIBRARY



Digitized by the Internet Archive
in 2025

https://archive.org/details/bwb_S0-BFP-158

Renaissance und Barock



ST. PETER

HEINRICH WÖLFFLIN

Renaissance und Barock

Eine Untersuchung

über Wesen und Entstehung des

Barockstils in Italien

*

Bearbeitung und Kommentar

von

HANS ROSE

*

Vierte Auflage



MÜNCHEN 1926 / F. BRUCKMANN A.-G.

709.45

W832

352019

VORWORT ZUR ERSTEN AUFLAGE

Die Auflösung der Renaissance ist das Thema der folgenden Untersuchung. Sie soll ein Beitrag zur Stilgeschichte sein, nicht zur Künstlergeschichte. Meine Absicht war, die Symptome des Verfalls zu beobachten, und in der „Verwilderung und Willkür“ womöglich das Gesetz zu erkennen, das einen Einblick in das innere Leben der Kunst gewährte. Ich gestehe, daß ich hierin den eigentlichen Endzweck der Kunstgeschichte erblicke.

Der Übergang von der Renaissance zum Barock ist eines der interessantesten Kapitel in der neueren Kunstentwicklung. Und wenn ich hier den Versuch gewagt habe, diesen Übergang psychologisch zu begreifen, so brauche ich gewiß keine Rechtfertigung des Unternehmens vorauszuschicken, wohl aber die Bitte um nachsichtige Beurteilung. Die Arbeit ist ein Versuch nach jeder Richtung. Möge man sie als solchen gelten lassen.

Den Plan, eine parallele Darstellung des antiken Barocks mitzugeben, habe ich in letzter Stunde fallen lassen. Das Büchlein wäre dadurch zu sehr belastet worden. Ich hoffe, bald an anderm Orte die merkwürdige Vergleichung ausführen zu können.

München, im Frühling 1888.

DR. HEINRICH WÖLFFLIN

VORWORT ZUR ZWEITEN AUFLAGE

Es sind beinahe zwanzig Jahre her, daß diese kleine Schrift, bedingt durch die Eindrücke eines ersten römischen Aufenthalts und durch das Studium der architekturgeschichtlichen Arbeiten Jacob Burckhardts, entworfen worden ist. Sie hat die Mängel und Vorteile einer Erstlingsschrift. Ob das Wohlwollen, das ihr von vielen Leuten entgegengebracht worden ist, mehr ihren guten oder ihren schlechten Seiten zu danken sei, weiß ich nicht. Jedenfalls hätte eine zweite Auflage, wenn ich dem Zuspruch des Verlegers hätte folgen wollen, schon längst veranstaltet werden können. Allein wer mag nach so viel Jahren noch einmal die bessernde Hand an

VIII

eine Arbeit legen, die einst rasch und unbedenklich hingeschrieben worden ist? Und so wäre es auch das gewisse Schicksal dieses Büchleins gewesen, in antiquarischen Katalogen noch eine Weile ein flackerndes Leben zu führen und dann endgültig zu verschwinden, wenn sich nicht Herr Dr. Willich in München bereit gefunden hätte, eine Neuauflage zu besorgen. Ich habe ihm, der von Hause aus Architekt und als Biograph Vignolas ein trefflicher Kenner der Epoche ist, vollständig freie Hand gelassen, zu ändern und zuzusetzen, was und wie es ihm dienlich schiene, doch war es andererseits sein Wille, nicht mit durchgreifenden Änderungen der Schrift ein anderes Gesicht zu geben als wie es nun einmal ist. Die peinliche Aufgabe ist mit so viel Geschick und selbstloser Hingabe gelöst worden, daß ich Herrn Willich zu herzlichem Danke mich verpflichtet fühle.

Berlin, im Herbst 1906.

HEINRICH WÖLFFLIN

VORWORT ZUR DRITTEN AUFLAGE

Bei der unerwartet rasch verlangten dritten Auflage hat es sich nur um einen Neudruck des vorhandenen Textes handeln können. Vorlesungen, die den gleichen Stoff behandeln, sind eben aus dem Nachlaß von Alois Riegl herausgegeben worden (Die Entstehung der Barockkunst in Rom. Wien 1908), ohne daß es möglich gewesen wäre, sie hier noch zu berücksichtigen. Ich werde das Buch im laufenden Jahrgang des Repertoriums für Kunstwissenschaft zu würdigen versuchen.

Berlin, Winter 1908.

H. W.

VORWORT ZUR VIERTEN AUFLAGE

Die Herausgabe dieses Buches in vierter Auflage war von seiten Heinrich Wölfflins keine bedingungslose. Der Text sollte auf den heutigen Stand der Forschung gebracht, sprachlich revidiert, mit Abbildungen versehen und zu einem starken Band erweitert werden, der dem Verfasser selbst als ein Neues entgetreten würde. Dem stand

der Wunsch aller früheren Leser gegenüber, das Buch in der gewohnten Form zu besitzen. Es war nicht leicht, diesen gegensätzlichen Forderungen gerecht zu werden. Ich glaubte aber, meine Bedenken zurückstellen zu sollen um der Aufgabe willen, die eigentümliche Schönheit des Buches dem heutigen Leserkreis zugänglich zu machen. Nach mancherlei anders gerichteten Versuchen habe ich mich entschlossen, dem ursprünglichen Text nur das sachlich Notwendigste hinzuzufügen und meine eigenen Studien in einen Anhang von handlichem Format zusammenzufassen. Auf Vollständigkeit der Materialsammlung bin ich nicht ausgegangen. Es wäre verfehlt gewesen, das Werk zu einem Handbuch der römischen Architektur abzuflachen. Es kommt vielmehr nur das zur Sprache, was für den systematischen Zusammenhang verwertbar ist. Von Wölfflins Text fehlt nur die Charakteristik der Literatur (III. Auflage Seite 13, 14), die der heutigen Bedeutung des Buches nicht mehr entspricht und von denjenigen, die sich mit der Geschichte der kunsthistorischen Methode beschäftigen, in den früheren Auflagen nachgelesen werden mag. Für die Erweiterungen, in die Herr Geheimrat Wölfflin keinen Einblick genommen hat, trage ich die Verantwortung allein. Es ist ein bescheidener Tribut im Vergleich zu dem, was der tägliche Umgang mit einem solchen Buch an Werten künstlerischer und menschlicher Natur übermittelt. Für die weitherzige Behandlung aller auf die Buchausgabe bezüglichen Fragen weiß ich Herrn Geheimrat Wölfflin aufrichtigen Dank. Unter den Fachgenossen, deren Hilfe mir bei der Bearbeitung des Stoffes zuteil geworden ist, gebührt meine dankbare Anerkennung Herrn Paul Gedon, der mit viel Verständnis für die Eigenart der Aufgabe die zeichnerische Ausführung der auf S. 279 abgebildeten Fassade von St. Peter besorgt hat.

Ein kurzer Überblick über den heutigen Stand der Barockforschung, der ursprünglich dem Buch vorausgeschickt werden sollte, hat als Nachwort einen angemesseneren Platz gefunden. Es wird dem Leser erwünscht sein, unbeschwert von fremden Voraussetzungen das Studium des originalen Textes zu beginnen.

München, September 1925.

HANS ROSE

INHALTSVERZEICHNIS

VORWORT

EINLEITUNG

	Seite
1. Bedeutung des italienischen Barockstils	1
2. Bedeutung des römischen Barockstils	2
3. Zeitliche Bestimmung	2
4. Die Meister	3
5. Zeitgenössische Auffassung des Stilwandels. Der Name Barock . . .	15
6. Verhältnis zur Antike. Selbstgefühl	16

ERSTER ABSCHNITT. DAS WESEN DER STILWANDLUNG

KAPITEL I. DER MALERISCHE STIL

1. Begriff des malerischen Stils im allgemeinen	19
2. Der malerische Stil in der Malerei	20
3. Linien und Massen (Licht und Schatten); Fläche und Raum	20
4. Der freie Stil	23
5. Das Unabsehbare und Unergründliche	24
6. Gegensatz von Malerisch und Farbige	25
7. Der malerische Stil in der Plastik	27
8. Anwendung auf den Barockstil	28

KAPITEL II. DER GROSSE STIL

1. Wirkung der Renaissance und des Barock im allgemeinen	29
2. Der große Stil. Steigerung der Größenverhältnisse ins Kolossale . . .	30
3. Vereinfachung und Vereinheitlichung der Komposition	32

KAPITEL III. MASSIGKEIT

1. Zunahme der Masse und Betonung der Schwere. (Formlosigkeit)	39
2. Charakter der Masse: Das Wulstige	40
3. Die Masse ist nicht vollkommen durchgeformt und durchgegliedert. Stoffgebundene Formen: Pfeiler, Pilaster, Lisenen. Die „Mauer- säule“, Vervielfachung der Glieder. Vervielfachung der Anfangs- und Schlußmotive. Rahmen und Eckbildung. Geschlossene, unent- wickelte Massenhaftigkeit.	47

KAPITEL IV. BEWEGUNG

1. Verhältnis von Kraft und Masse	59
2. Der Hochdrang	60
Ungleiche Verteilung der Plastik.	
Auflösung der Horizontale (Brechung der Formen).	
Verschnellerung der Linienbewegung.	

	Seite
3. Der Hochdrang als Motiv der vertikalen Komposition (Zunehmende Beruhigung nach oben)	62
4. Die Bewegung in der horizontalen Komposition	63
Rhythmus statt Metrum.	
Steigerung der Plastik nach der Mitte.	
Schwingung der Mauer.	
5. Das Motiv der Spannung: die unbefriedigten Proportionen und Formen .	65
6. Das Motiv der Deckung und Unübersehbarkeit	67
7. Das Unbegrenzte: Komposition der Innenräume nach Beleuchtungseffekten	67
8. Schluß. Das System der Proportionalität in der Renaissance und im Barock	69

ZWEITER ABSCHNITT. DIE GRÜNDE DER STILWANDLUNG

1. Die mechanische und die psychologische Theorie	74
2. Prüfung der ersteren	75
3. Prüfung der zweiten	76
4. Das Körperideal der Barockkunst	79
5. Die Anfänge bei Michelangelo	82
6. Seine Stimmung	82
7. Der Ernst der Nachrenaissance	83
8. Die Poesie	83
9. Das Unbestimmt-Malerische. Das Erhabene	85
10. Renaissance und Antike im Gegensatz zum Barock	87

DRITTER ABSCHNITT. DIE ENTWICKLUNG DER TYPEN

KAPITEL I. DER KIRCHENBAU

1. Zentralbau und Langbau	89
2. System der Fassadenbildung	91
3. Historische Entwicklung des Fassadenbaues	100
4. System des Innenraumes	113
Langhaus mit Kapellen	115
Tonnengewölbe	117
Wandbehandlung	118
Kuppelbildung. Lichtwirkung	120

KAPITEL II. DER PALASTBAU

1. Allgemeines. Gegensatz von Fassade und Innerem. Der Privatpalast und der öffentliche Palast	122
2. Mauer und Gliederung. Verhältnis von Mauer und Öffnung	124
3. Die Breitengliederung	128
4. Die Höhengliederung	130
Die „ultima maniera“ Bramantes und ihre Weiterbildung	
Die Fassaden nach dem Muster von Pal. Farnese	
Die Fassade mit Mezzanin	

	Seite
5. Gliederungsformen	136
6. Fensterbildung	137
7. Torbildung	140
8. Hof	144
9. Treppenanlage	150
10. Innenräume	151

KAPITEL III. VILLEN UND GÄRTEN

1. Stadtvilla und Landvilla	155
2. Architektur der Stadtvilla	155
3. Architektur der Landvilla	159
4. Aufgang, Vor- und Rückplatz	163
5. Komposition des Gartens: das Tektonische und das Atektionische	164
6. Der große Stil. Ausscheidung des „giardino secreto“	167
7. Behandlung der Bäume: Gruppe, Allee, Hain	168
8. Behandlung des Wassers: Brunnen, Kaskade, Bassin (Teich)	171
9. Wasserkünste und Vexierwasser	177
10. Auffassung des Gartens im allgemeinen. Seine Öffentlichkeit	178

KOMMENTAR

ARTIKEL I. DER SUBJEKTIVISMUS

DIE GEISTIGE WANDLUNG	181 — 189
Begriff des Klassischen	183
Das soziologische Moment	
Das morphologische Moment	
Der Kampf um das Bildliche	185
Schuld und Erlösung	186
Die religiösen Gegensätze	186
Die Pontifikate	187
Entspannung der Gegensätze	188
Person und Gemeinschaft	189
DIE KÜNSTLERISCHE WANDLUNG	190 — 200
Baukunst und Bildkunst	190
Das dekorative Moment	192
Verfall des Bildlichen	194
Michelangelo und seine Gegner	195
Vorherrschaft des Technischen	198
Rückkehr zum Bild	198
Ausgleich der Künste	199

ARTIKEL 2. MATERIAL UND FARBE

DER CHARAKTER DER STOFFE	201 — 206
Ziegelmaterial	201
Getrocknete Ziegel	
Gebrannte Ziegel	

XIV

	Seite
Rohbau und Putzbau	203
Hausteinmaterial	204
Fossato	205
Peperigno	206
Travertin	206
DIE BEHANDLUNG DER STOFFE	207 — 215
Materialauswahl Bramantes	207
Die Rustika und ihre Nachahmung	208
Die Mauerlisene	209
in Ziegelmaterial	
in Verputz	
in Travertin	
Der Mischbau	212
Ziegel mit Haustein	
Putzbau mit Haustein	
Travertin I mit Travertin II	
Die Aufweichung der Stoffe	215

ARTIKEL 3. DIE STADTANLAGE

Hügellage und Straßenbau	216
Brückensituation	217
Objektive und subjektive Regulierung	218
DER BORGO	219 — 223
Die Idealstadt	219
Das Wohnquartier	220
Die Straßenzüge	221
Erweiterung des Borgo	223
DER RIONE DI PONTE	223 — 235
Via Giulia	223
Palastbau	225
Ecksituationen	226
Mittelstandspaläste	230
Anstückungssysteme	231
Pal. Farnese	234
Der Korso	236
Die Landstraßen	237
DER RIONE DEI MONTI	242 — 244
Bewässerung des Quartiers	243
Die Piazza del Popolo	243
Verbindung der Hauptkirchen	244
Ende der Regulierungstätigkeit	244

ARTIKEL 4. DIE PETERSKIRCHE

Vorgeschichte und Neugründung	245
Zentralbau und Langbau	250
Lage des Neubaus	251

	Seite
Dimension des Neubaues	254
Der Hüttenbetrieb	256
Planänderungen Bramantes	257
Das Baumeisteramt	260
Die Amtszeit Raffaels	262
Der Bau unter Paul III.	266
Tribunen	267
Grundriß	268
Außenwand	269
Fassade	272
Die Schöpfung Michelangelos	274
Wandsystem	278
Grundriß	281
Fassade	283
Das rhythmische System	287
Der Kuppelbau	291
Bramante und Sangallo	292
Die Dupérac-Kuppel	294
Die Konstruktion	296
Überhöhung und Ausführung	302
Die Laterne	307
Innenschmuck	309
Langhaus und Fassade	310
Das Raumprogramm	312
Das Projekt Domenico Fontanas	313
Carlo Maderna	316
Die Kolonnade	320
SCHLUSSWORT: DAS BAROCKPROBLEM	324

Personenverzeichnis	329
Denkmälerverzeichnis	332
Abbildungsverzeichnis	336

EINLEITUNG

1. Man hat sich gewöhnt, unter dem Namen Barock jenen Stil zu verstehen, in den die Renaissance sich auflöst oder — wie man sich öfter ausdrückt — in den die Renaissance entartet.

Diese Stilwandlung hat in der italienischen Kunst eine wesentlich andere Bedeutung als im Norden. Der interessante Prozeß, der in Italien beobachtet werden kann, ist der Übergang vom Strengen zum „Freien und Malerischen“, vom Geformten zum Formlosen. Die nordischen Völker haben diese Entwicklung nicht durchgemacht. Die Architektur der Renaissance hat hier niemals jene vollkommen reine und gesetzmäßige Durchgestaltung erfahren wie im Süden, sie ist stets mehr oder weniger in der Willkür des Malerischen, ja Dekorativen steckengeblieben. Von einer „Auflösung“ des strengen Stiles kann darum nicht die Rede sein¹⁾.

Eine parallele Erscheinung bietet dagegen die Geschichte der antiken Kunst, wo denn auch der Name Barock sich allmählich einzustellen beginnt²⁾. Die antike Kunst „stirbt“ unter ähnlichen Symptomen wie die Kunst der Renaissance.

¹⁾ Näheres darüber, was man im Norden unter „Barock“ versteht, bei R. Dohme, Studien zur Architekturgeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts. Lützows Zeitschrift für bildende Kunst, 1878. Über die Anwendung der Stilbezeichnung „Barock“ auf spätmittelalterliche Bauwerke vgl. Dehio und von Bezold, Kirchliche Baukunst des Abendlandes, Bd. II. S. 190, wo vorgeschlagen wird, den Stilnamen zur Charakteristik der Spätstile überhaupt heranzuziehen. „Wollen wir eine historisch begrenzte Stilbezeichnung auf inhaltlich verwandte Erscheinungen ausdehnen, so dürfen wir bündig sagen: ein jeder Baustil hat zur letzten Phase das Barock.“ Ebenda verwiesen auf Jac. Burckhardt, der anfänglich mit „Rokoko“ bezeichnete, was er selbst später unter „Barock“ verstanden hat. Auch er befürwortet die periodische Verwendung des Terminus. „Rokoko entsteht immer da, wo die eigentliche Bedeutung der Formen vergessen worden ist, die Formen selbst aber um des Effektes willen fortwährend und zwar mit Mißverstand benutzt werden. Es gibt sonach einen römischen, gotischen u. s. w. Rokoko.“ Jac. Burckhardt, Über die vorgotischen Kirchen am Niederrhein, Lersch's Niederrheinisches Jahrbuch 1843.

²⁾ Zum Beispiel bei L. v. Sybel, Weltgeschichte der Kunst, 1888, der einen Abschnitt mit „Römischer Barockstil“ überschreibt. — Diese Bezeichnung hat sich nicht eingebürgert. Erst neuerdings wendet sich die Archäologie wieder den Methoden der Formanalyse und zugleich der Terminologie der neueren Kunstgeschichte zu: A. v. Salis, Die Kunst der Griechen, Leipzig 1919, „Spielarten des Hellenismus: Barock, Rokoko.“ — Wilhelm Klein, Studien zum antiken Rokoko, Jahreshefte d. Österr. Instituts Bd. XIX, XX, 1919. — Derselbe: Vom antiken Rokoko, Wien 1921.

2. Diese Symptome aufzusuchen, ist unsere Aufgabe.

Sie verlangt zunächst eine genaue Abgrenzung des Beobachtungsbereiches. — Einen allgemeinen gleichartigen italienischen Barock gibt es nicht. Unter den landschaftlich verschiedenen Umgestaltungen der Renaissance aber hat einen Anspruch auf typischen Wert (wenn ich mich so ausdrücken darf) allein die römische zu erheben. Aus drei Gründen.

Fürs erste hat Rom die Renaissance in ihrer höchsten Abklärung gesehen. Bramante besaß hier seinen reinsten Stil. Die Gegenwart der antiken Denkmäler tat das übrige, das architektonische Gefühl in einer Weise zu schärfen, daß jede Lockerung der Form hier mit ganz anderem Nachdruck empfunden werden mußte als sonst wo. Was wir für die italienische Kunst im allgemeinen geltend machten, wird hier im einzelnen entscheidend: die barocke Stilwandlung muß da beobachtet werden, wo man am besten wußte, was strenge Form sei, wo die Auflösung der Form mit höchstem Bewußtsein vollzogen wurde. — Der Kontrast ist nirgends so groß wie in Rom.

Der Barock erscheint aber auch nirgends so frühe wie hier. Dies ist das zweite. Wir haben es nicht zu tun mit einem Stil schlechter Nachahmer, der da sich einstellt, wo das Genie ausgeblieben ist. Vielmehr muß man sagen: die großen Meister der Renaissance haben den Barock selbst eingeleitet. Aus der höchsten Blüte ging er hervor. Rom blieb an der Spitze der Kunstentwicklung.

Endlich ist der römische Barock die vollständigste und durchgreifendste Umwandlung der Renaissance. Während anderwärts der alte Stil immer noch mehr oder weniger durchblickt und der neue oft nur im schwülstigen Ausdruck dessen besteht, was man früher einfach gesagt hatte, ist hier jede Spur der frühern Empfindung verschwunden. Was man venezianischen Barock nennt und als den andern Pol dem römischen gegenüberstellt, bietet im Grunde nichts Neues. „Die kleinlichsten Gedanken der venezianischen Frührenaissance spuken hier in barocken Wulst gehüllt fort“¹⁾. — Man täte vielleicht nicht unrecht, überhaupt nur von einem römischen Barock zu sprechen.

3. Nach dieser lokalen Eingrenzung handelt es sich um eine genauere zeitliche Bestimmung. Vorwärts ist der Barock begrenzt durch die Renaissance, rückwärts durch den neuen Klassizismus, der sich nach der Mitte des 18. Jahrhunderts zu regen beginnt. Im ganzen füllt er etwa zweihundert Jahre. Innerhalb dieser Zeit entwickelt sich aber der Stil in einer Weise, die es schwer macht, ihn als einen einheitlichen zu fassen. Anfang und Ende sehen sich wenig gleich. Man hat Mühe, die durch-

¹⁾ Jac. Burckhardt, Cicerone II, 1, S. 351. Alle Zitate nach der 10. Aufl. (1910).

gehenden Züge zu erkennen. Schon Burckhardt bemerkt, daß die geschichtliche Darstellung mit Bernini eigentlich einen neuen Abschnitt müßte anfangen lassen. Es ist das ungefähr das Jahr 1630. Der Barock in seinem Beginn ist schwer, massig, gebunden, ernst. Dann hebt sich der Druck allmählich, der Stil wird leichter, fröhlicher und der Schluß ist die spielende Auflösung aller tektonischen Formen, die wir als Rokoko bezeichnen.

Unsere Absicht geht nicht auf ein Beschreiben dieser ganzen Entwicklung, sondern auf ein Begreifen des Ursprungs: was wird aus der Renaissance? Wir beschäftigen uns daher lediglich mit der ersten Periode (bis 1630). Den Beginn dieser Periode setze ich unmittelbar nach der Hochrenaissance. Eine sogenannte „Spätrenaissance“ kann ich für Rom nicht anerkennen, ich kenne nur verspätete Renaissancisten, denen zuliebe man aber keinen eigenen Stilabschnitt einrichten kann. Die Hochrenaissance verläuft nicht in einer spezifisch unterschiedenen Spätkunst, sondern vom Höhepunkt führt der Weg unmittelbar in den Barock hinein. Wo sich ein Neues zeigt, da ist es ein Symptom des kommenden Barockstiles.

Die Rechtfertigung dieses Satzes kann hier nicht gegeben werden. Sie bleibt der Formanalyse aufbehalten. Diese muß zeigen, welcher Komplex von Symptomen den Barock konstituiert, und erst danach läßt sich entscheiden, wo er beginnt.

Als Ausgangspunkt aber bleibt unverrückbar jene Gruppe von Werken, die die Bewunderung der Nachwelt seit langem als die Schöpfungen der goldenen Zeit bezeichnet. Die Höhe ist nur ein ganz schmaler Grat. Nach dem Jahre 1520 ist wohl kein einziges ganz reines Werk mehr entstanden. Schon stellen sich die Vorboten des neuen Stiles ein; hier, dort; sie werden häufiger, sie gewinnen die Übermacht, reißen das Ganze mit sich: der Barock ist geworden. Will man für den fertigen Stil ungefähr das Jahr 1580 annehmen, so ist dagegen nichts einzuwenden.

4. Die Meister. Es ist die Aufgabe der Kunstlergeschichte, den ganzen Reichtum der schaffenden Kräfte aufzuzählen und den Individualitäten im einzelnen nachzugehen. Die Stilgeschichte beschäftigt sich nur mit den großen, den eigentlich stilmachenden Genien und darf von allem Persönlichen mit dem Hinweis auf die entsprechende Literatur sich entledigen¹⁾.

Die Hauptnamen: Antonio da Sangallo, Michelangelo, Vignola, Gia-

¹⁾ Vasari, Vite etc. 2. Aufl. 1568. Ich zitiere nach der Ausgabe von Milanesi, Sansoni, Florenz 1878–85. — Baglioni, Le vite de' pittori, scultori, architetti etc. Dal 1572 fino al 1642. Napoli 1733. Zeitgenössischer Bericht. — Milizia, Memorie degli architetti antichi e moderni. Bassano 1784.



Abb. 1. San Pietro in Montorio. Tempietto

como della Porta, Maderna. Vorbereitend die letzten Werke Bramantes, Giuliano da Sangallos, Raffaels, Peruzzis.

Bramante (gest. 1514), in Rom seit Ende 1499, macht hier noch eine bedeutende Entwicklung durch. Es ist das Verdienst H. v. Geymüllers, seine „ultima maniera“ bestimmt zu haben¹⁾. Wenn man mit Fug im Tempietto (Abb. 1) und den vatikanischen Bauten den vollkommenen Ausdruck der abgeklärten Renaissance erblicken darf, so hat man doch kein Recht, danach Bramantes römischen Stil ausschließlich zu bestimmen. Seine letzte Manier ist schwer und groß. Denkmale: Sein eigenes Haus, jetzt zerstört²⁾, und der (bloß angefangene) Pal. di S. Biagio³⁾.

¹⁾ H. v. Geymüller, Die ursprünglichen Entwürfe für S. Peter in Rom. Paris und Wien 1875 ff. fol. — Derselbe, Raffaello Sanzio studiato come architetto con l'aiuto di nuovi documenti. Milano 1884.

²⁾ Der an Piazza Scossacavalli gelegene Palast ist bis zur Unkenntlichkeit ver-



Abb. 3. Pal. Vidoni-Caffarelli. Erweiterungsbau

völlig geändert. Die Werke aus seiner letzten Lebensperiode, z. B. die sechs Fassadenprojekte für S. Lorenzo in Florenz, die er im Jahre 1516 für Leo X. entwarf, bezeichnen deutlich die Stelle, wo dann sein um 30 Jahre jüngerer Landsmann und Freund Buonarrotti seinen Weg in der Architektur selbständig zu gehen beginnt¹⁾.

Raffael (gest. 1520). Geymüller bestimmt seine architektonische Bedeutung durch die zwei Worte: Fortsetzer von Bramantes letztem Stil, Vermittler zwischen Bramante und Palladio.

¹⁾ R. Redtenbacher, Giuliano da Sangallo. Allg. Bauzeitung Jahrg. 44, Wien 1879, S. 1—10. H. v. Geymüller, Die Architektur der Renaissance in Toscana. Bd. V, S. 17, 18. Taf. 1 und 2. Ebenda Bd. VIII, S. 2—12 und S. 52; — H. Thode, Michelangelo Bd. I, Berlin 1902, S. 273—290; ebenda S. 359—378 (Annalen); Bd. III, Berlin 1912, S. 625—630; H. Thode, Michelangelo, Kritische Untersuchungen, Bd. II, Berlin 1908, S. 85—102. — Karl Frey, Die Handzeichnungen Michelangelos, Berlin 1911, Taf. 29, 30, 53, 96, 198, 211, 264.

Neuerdings die ganze Frage revidiert von Dagobert Frey, Eine unbeachtete Zeichnung nach dem Modell Michelangelos für die Fassade von S. Lorenzo, Kunstchronik Jahrg. 58. Neue Folge XXXIV, S. 221.

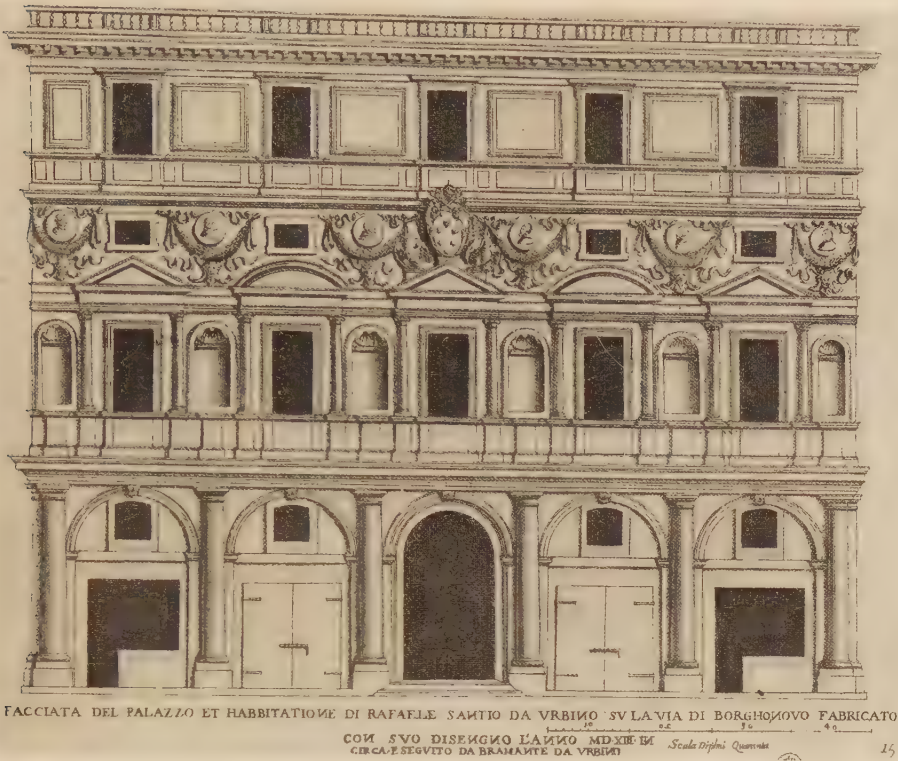


Abb. 4. Pal. Branconio dell'Aquila (Ferrerio)

Pal. Vidoni-Caffarelli schließt sich unmittelbar an Bramantes Haus an (Abb. 3). Aus einem neuen Gefühl heraus geschaffen, ist der Pal. dell'Aquila, der in der Fassadeneinteilung für den Palastbau der Folgezeit bedeutend wird¹⁾.

Langhausentwurf Raffaels für S. Peter, Pal. Pandolfini in Florenz.

Peruzzi (gest. 1537). Sein letzter Ausdruck: Pal. Costa und Pal. Massimi alle Colonne. Das neue Formgefühl kündigt sich an.

A. da Sangallo der Jüngere (gest. 1546), ein Hauptträger der Barockentwicklung. Sein Stil massig und ernst, „robusto e severo“. Er hat von

¹⁾ Zerstört 1661 anlässlich des Ausbaues der Kolonnaden von S. Peter. Ehemalige Lage zu ersehen aus einer Zeichnung des Giovan Antonio Dosio, vgl. Egger, Römische Veduten, Taf. 16; — Fassade in Rötel gezeichnet von Heemskerck: Huelsen-Egger, Die römischen Skizzenbücher des M. van Heemskerck Taf. 56. Vgl. unten Abb. 117; — Handzeichnung des Parmegianino, Geymüller, Raffaello, Fig. 30, vgl. unten Abb. 75; — Stich bei Ferrerio, Palazzi di Roma, häufig mit der falschen Aufschrift: Facciata del Palazzo et Habbitatione di Rafaele Santio da Urbino etc. (Abb. 4).



Abb. 5. Florenz. Laurentiana. Treppenhaus

Raffael gelernt, das Gelernte aber durchaus selbständig weitergebildet. Vielfach ist er Erfinder der neuen Formtypen. Sein Hauptwerk: Pal. Farnese¹⁾. Sein eigenes Haus, jetziger Pal. Sacchetti, (Abb. 67) das Muster der aristokratischen Stadtwohnung.

Michelangelo Buonarotti (gest. 1564), von jeher berühmt als der „Vater des Barock“. Es mag von Bedeutung gewesen sein, daß Michelangelo erst als fertiger Mann sich mit dem Bauwesen abgab, bereits im Besitz eines Ruhmes, der ihm die Bewunderung und Nachahmung für alles

¹⁾ Bekanntlich war es Michelangelo, dessen Einfluß bei der Vollendung des Gebäudes der maßgebende war. Durch ihn wurde die Fassade gründlich verändert. Seinem weitausladenden Kranzgesimse zuliebe erhöhte er die Mauern um mehr als zwei Meter, wodurch alles aus der Proportion kam. Vgl. unten S. 133 und Abb. 14.

sicherte, was er irgend tun mochte. Er behandelt die Formen sofort mit souveräner Rücksichtslosigkeit. Sie werden nicht mehr um ihren Sinn befragt, sondern sie dienen einer Komposition, die lediglich auf bedeutende plastische Kontraste, auf das große Zusammenwirken von Licht und Schatten ausgeht.

Jede Linie von ihm ist wichtig.

Die florentinischen Bauten: S. Lorenzo, Fassadenprojekte von 1516, 1517; Mediceische Grabkapelle, Beginn der Arbeiten 1520; Bibliothek von S. Lorenzo, Beginn zirka 1523, die Treppe später¹⁾.

Die römischen Bauten: Die Umgestaltung des Kapitols. Inschriftlich bezeugt ist das Jahr 1538 für die Aufstellung der Statue des Marc Aurel. Das scharfkantige Postament, auf dem die Bronze auf dem Lateransplatz gestanden hatte, wird zunächst beibehalten. So noch auf einem 1562 publizierten Stich von Hieronymus Cock, der den Zustand der Arbeiten im Beginn des Jahres 1548 wiedergibt²⁾. Vasari erwähnt in der ersten Ausgabe seiner Vita des Michelangelo, 1550, nur ganz allgemein ein „disegno del Campidoglio“. Der ovale Sockel, im Zusammenhang mit der ovalen Platzanlage entworfen, erscheint erstmalig auf dem Stich des Denkmals bei Lafreri, Speculum, datiert 1548. (Nachstich nach Marco Dente, der den alten Sockel wiedergibt. Der Lafreri-Stich beschrieben bei Chr. Huelsen, Das Speculum Romanae magnificentiae des Antonio Lafreri. Festschrift L. Olschki, München 1921, S. 152, Nr. 48). Am Senatorenpalast stammt die doppelte Treppe sicher wenigstens aus der Zeit vor 1550³⁾. Das Gebäude im übrigen wurde erst von Giacomo della Porta und Girolamo Rainaldi vollendet. Der Konservatorenpalast war zur Zeit, als Vasari seine zweite Auflage (1568) schrieb, noch nicht ganz vollendet, aber doch wohl im wesentlichen. Der

¹⁾ Hauptdaten: 1558, Michelangelo beschreibt die Treppe brieflich dem Vasari. 1559, er schickt ein Modell dazu an Ammanati. (Abb. 5.)

²⁾ A. Michaelis, Michelangelos Plan zum Kapitol und seine Ausführung. Zeitschrift für bildende Kunst, Neue Folge 1891, S. 189. Abb. 5.

³⁾ Der Treppenbau vermutlich schon 1546 begonnen. Lucio Fauno sieht im Jahre 1548 die beiden Flußgötter noch vor dem alten Konservatorenpalast. (Erste Auflage seiner *Antichità della città di Roma*. Vgl. die Zeichnung des Marten van Heemskerck, publ. bei F. Hermanin, Die Stadt Rom im 15. und 16. Jh., Leipzig 1911, Taf. IV). Ulisse Aldrovandi findet im Jahre 1550 die beiden Statuen bereits an ihrem heutigen Platz. Mitgeteilt bei Mauro, *Antichità della città di Roma*, Venedig 1556. Den halbfertigen Zustand illustriert der erwähnte Stich von Cock. (Die linke Statue bereits versetzt.) Übrigens entspricht die jetzige Gestalt nicht der Absicht Michelangelos. Die zwei liegenden Flußgötter sind richtig. Aber für die Mitte hatte er eine Nische mit einer stehenden kolossalen Jupiterstatue geplant. Durch den Brunnen ist die Nische jetzt dermaßen verkürzt, daß nur eine kleine, häßlich wirkende Roma hat Platz finden können. Der Brunnen stammt aus der Zeit Sixtus' V.

gegenüberliegende gleiche Palast ist späteren Datums, doch wurde die ganze Platzanlage annähernd so, wie sie Michelangelo geplant hatte, ausgeführt. Die „Cordonata“, die langsam aufsteigende Haupttreppe, erwähnt Vasari als unvollendet¹⁾.

Die Geschieke der Peterskirche wurden in Michelangelos Hand gelegt am 1. Januar 1547. Er behielt die Führung des Baues bis zu seinem Tode. Seine Redaktion des Grundrisses, die Gestaltung der Außenarchitektur an den hinteren Partien der Kirche und endlich der Modellentwurf zur Kuppel (1558—1561) sind lauter Schritte von entscheidender Bedeutung für die neue Kunst.

Aus den letzten Lebensjahren: Umbau des Hauptraumes der Diokletiansthermen zur Kirche S. Maria degli Angeli und Porta Pia (1561).

Die ganze folgende Entwicklung ist abhängig von Michelangelo. Es kann sich keiner, der in seine Nähe kommt, dem Zauber entziehen. Keiner wagt aber, ihn direkt nachzuahmen. — Die leitenden Geister (bis Bernini) sind Vignola, Giacomo della Porta, Maderna.

Giacomo Barozzi da Vignola (1507—1573) aus dem Modenesischen stammend, aber in Bologna aufgewachsen. Die erste künstlerische Bildung dort wohl unter Serlios Einfluß²⁾. Vignola gilt in der allgemeinen Vorstellung als der vollendete Regelmensch. Weil er ein berühmtes Lehrbuch der fünf Ordnungen schrieb, steht der Begriff des Theoretikers, des Vertreters akademischer Gesetzmäßigkeit im Vordergrund. Mit Unrecht. Man braucht nur das Titelblatt seiner „Regola“ anzusehen, um sich zu überzeugen, daß die Kunst Vignolas sehr große Freiheiten sich nimmt und gestattet. In dem Hofe des Pal. di Firenze zu Rom (Abb. 6) wetteifert er geradezu mit Michelangelos willkürlicher Formbehandlung (Motive der Laurenziana). Im Jahre 1547 scheint er Bologna bereits verlassen zu haben, um in den Dienst der Farnese zu treten³⁾. Sein Aufstieg begann, als er unter Julius III. päpstlicher Architekt wurde (1550). Damals war er 43 Jahre alt. Ein erster Aufenthalt in Rom hatte ihm die klassische Schulung gegeben. Jetzt tritt er in den Geisteskreis Michelangelos ein. Das kleine Oratorium S. Andrea vor der Porta del Popolo noch zurückhaltend und streng. Die Villa di Papa Giulio, ein unsicher tastender Bau, scheint in der Grundrißdisposition und manchen Einzelheiten nicht auf ihn zurückzugehen⁴⁾. Michelangelo

¹⁾ Vasari VII. 222: Una salita, qual sarà piana. Im Todesjahr Pius' IV., 1565, war die Treppe in der Hauptsache aufgemauert.

²⁾ H. Willich, Barozzi da Vignola. Straßburg 1906.

³⁾ Vasari VII, 106.

⁴⁾ Vasari VII. 694. Beteiligt Michelangelo (?), Ammanati, Vasari und der Bauherr Julius III. Über den Palazzo di Pio IV an der Via Flaminia, der nicht gleichzeitig entstanden, sondern fast zehn Jahre später von Pirro Ligorio um eine Brunnenan-



Abb. 6. Pal. di Firenze. Hoffassade

muß viel von ihm gehalten haben, obgleich sich Barozzi seinem Einfluß gegenüber große Selbständigkeit wahrte, und das Verhältnis der beiden zueinander, entsprechend ihrer ganz verschiedenen Natur, nie ein näheres war. Er war im Dienste des Farnesischen Fürstengeschlechtes gleichzeitig mit jenem am Pal. Farnese beschäftigt, wo er die „Galleria“ und viele Details, Türen und Kamine ausführte. Als Architekt Julius' III.

lage Ammanatis herumgebaut worden ist, vergleiche die interessante Monographie von Sante Bargellini, *Il Palazzo di Pio IV sulla Via Flaminia*, Roma 1923.

baute er selbständig die seitlichen Hallen auf dem Kapitol oben an den Treppen gegen Araceli und Monte Caprino. Sie sind schon 1555 auf Abbildungen vorhanden. Nach dem Tode Buonarottis bekam er die Leitung von S. Peter und führte in dieser Stellung die Nebenkuppeln aus, die in charakteristischer Weise über Michelangelos Entwurf hinausgehen. Sein Haupttriumph aber ist das Schloß von Caprarola, ein fünfeckiger Riesenbau der Farnese, in den Formen des Übergangs (1559 auf älterem Festungswerk begonnen) und die Kirche des Gesù (begonnen 1568), die für die ganze barocke Kirchenbaukunst vorbildlich wurde¹⁾. Der Tod hinderte Vignola, das Werk ganz zu vollenden. Der Fassadenentwurf ist aber erhalten im Stich²⁾. Seine letzte Kirche war S. Anna dei Palafrenieri (1572) mit eiförmigem Grundriß.

Sein Nachfolger an der Peterskirche, am Gesù und im gesamten römischen Bauwesen war Giacomo della Porta (gest. 1603). Er ist nicht der Bruder des Bildhauers Guilelmo della Porta, wie meistens angenommen wird, überhaupt wohl kein Lombarde, sondern — nach dem Ausdruck Baglionis — *di patria e di virtù Romano*³⁾.

Das überlieferte Geburtsjahr 1541 — unwahrscheinlich spät — macht ihn zum Altersgenossen seines zukünftigen Rivalen Domenico Fontana (geb. 1543), der als einziger grundsätzlich anderes gewollt hat als Michelangelo und den römischen Barock auf einen Nebenweg gelenkt hat, den man nach dem Tode Sixtus' V. (1590) sofort wieder verließ. Portas Aufstieg fällt mit dem Pontifikat Gregors XIII. zusammen (1572—85). Für die 1564 vollendete Fassade von S. Caterina de' Funari, die als sein Frühwerk galt, ist ein geringerer Meister verantwortlich: Guidetto Guidetti⁴⁾. Wahrscheinlich ist Porta bei Guidetti in die Lehre gegangen

¹⁾ S. M. degli Angeli bei Assisi, aus dem Jahre 1569, ist prinzipiell so verschieden vom Gesù, daß man beträchtliche Veränderungen des ursprünglichen Planes durch spätere Baumeister annehmen muß.

²⁾ Francesco Villamena, *Alcune opere d'architettura di Vignola*. Roma 1617 (nach einem Originalstich von Marius Cartarus von 1575, s. Abb. 55).

³⁾ Baglioni, *Vite* usw., S. 76. Den Stammbaum der mailändischen Porta (des Guilelmo usw.) gibt Kinkel, *Mosaik zur Kunstgeschichte*, S. 46. Unser Giacomo hat darin keinen Platz. — Daß die Spätern (seit Milizia) ihn zum Mailänder machen, mag darauf zurückgehen, daß es in der Tat auch einen Mailänder Architekten, Giovan Jacomo della Porta gab (Vas. VII, 544). Schon Vasari scheint sich in der Portaschen Familiengeschichte nicht recht ausgekannt zu haben: er macht diesen zum Onkel statt zum Vater des Guilelmo. Ohne hinreichende Gründe setzt sich Giovannoni für die lombardische Herkunft des Giacomo della Porta ein. (*Le chiese della seconda metà del cinquecento*. L'Arte XVI, S. 82). Die Fassade der Annunziata in Genua wird dem römischen Porta zu Unrecht zugeschrieben (Rubens, *Palazzi di Genova* I. 61). Die angebliche Lehre bei Vignola ist unerwiesen.

⁴⁾ Nach der von G. Giovannoni entdeckten Inschrift. Vgl. die genannte Abhand-



Abb. 7. Pal. Chigi

und von diesem zu den Bauarbeiten auf dem Kapitol herangezogen worden, die im Jahre 1565 einen neuen Aufschwung nehmen. Dort hätte Porta Gelegenheit gehabt, sich in die Formen Michelangelos einzuleben und sich auf die Bauleitung von S. Peter vorzubereiten. Unter Gregor XIII. ist er städtischer und päpstlicher Oberbaumeister. Die Schulung an den Kapitolspalästen wird für seine Stilrichtung in hohem Grad bestimmend. Giacomo ist auf allen Gebieten mächtig gewesen. Die Gunst der Bauherren kam ihm entgegen. Durch ihn zuerst bekam die Kirchenfassade (Gesù, S. Maria ai Monti), die Palastfassade (Pal. Chigi, Abb. 7), die Villa (Aldobrandini in Frascati) den entschieden barocken Stempel. Seine höchste Leistung wäre die große Peterskuppel, wenn wirklich nicht nur die bauliche Ausführung, sondern auch die Zeichnung auf ihn zurückgeführt werden könnte (s. den betreffenden Abschnitt im dritten Teil S. 120ff. und Kommentar Art. 4).

Was Porta begonnen, vollendete, übertrieb und — zerstörte, wenn man so sagen will, Carlo Maderna (1556—1629, gebürtig vom Comer-

lung, *L'Arte*, XV, S. 405. Gleichzeitig war Guidetti mit Steinmetzarbeiten an der Attika von S. Peter beschäftigt. Im Jahre 1563 wird er beauftragt, die Entwürfe Michelangelos zum Kapitol auszuführen. (Michaelis, *Zeitschrift für bildende Kunst*, 1891, S. 192. *Allgem. Künstlerlexikon*, Bd. XV, S. 272).

see, kommt schon als Knabe nach Rom). Maderna bezeichnet in seinen späteren Werken bereits die Auflösung des Ernstes, der dem Barock bis dahin eigen war. Die tüchtige Gesinnung, die etwas Bedeutendes zum Ausdruck bringen will, verliert sich. Es tritt eine Verflachung ein, die im Übermaß des dekorativen Reichtums ihr Höchstes sucht. Maderna selbst hat in der vorzüglichen Fassade von S. Susanna gezeigt, was er konnte (sie wurde vollendet 1603). Sein erstes großes Werk ist auch sein bestes geblieben. Das größere, die Fassade von S. Peter (vollendet 1612), erfüllt nicht, was man erwartet. Doch darf man nicht vergessen, welche ungeheure Aufgabe es war, diese Fläche zu gliedern, und daß der Künstler nicht frei, sondern an die von Michelangelo bereits gegebenen Motive gebunden war. Die Vorhalle ist wieder hoher Bewunderung würdig.

Um und zwischen diese drei großen Meister gruppieren sich eine Anzahl kleinerer.

Zunächst der tüchtige Bartolommeo Ammanati¹⁾, Zeitgenosse des Vignola, ein Florentiner, der in Rom als Mann erst Architekt wurde und das römische Gefühl sehr rein in sich aufnahm (Pal. Gaetani-Ruspoli, früher Rucellai, 1556 begonnen, 1586 von Bart. Breccioli vollendet). Von seinen florentinischen Bauten ist die herrliche Brücke der Trinità ohne die römische Schule nicht denkbar, in seinen Palastbauten kommt er dagegen bald in die alten Florentiner Geleise. Das Collegio Romano (Abb. 8), ein Werk von sehr zweifelhaftem Effekt, das seine Entstehung einem zweiten römischen Aufenthalt verdankt, zeigt (namentlich in der Fassade), wie sehr ihm der große Sinn abhanden gekommen war (1583).

Ferner Galeazzo Alessi, Peruginer, in Rom unter Michelangelo gebildet. Er hat das, was Rom ihn lehren konnte, ziemlich äußerlich angenommen, aber dann in Oberitalien (Mailand, Genua) geschickt verwertet. Er genoß in seiner Zeit das höchste Ansehen, besonders im Ausland (Frankreich, Spanien und Deutschland).

Weiter erscheint Martino Lunghi und sein Sohn Onorio (gest. 1619), der bereits genannte Domenico Fontana (Onkel Madernas, gest. 1607), und sein Bruder Giovanni (gest. 1614), Flaminio Ponzio, Ottaviano Mascherino, Francesco da Volterra, Giovanni Fiamingo, genannt Vasanzio, u. a. m., lauter Nicht-Römer. Die Mehrzahl kommt aus der Lombardei (vorzugsweise aus der Gegend des Comersees). Mascherino ist Bolognese, Francesco da Volterra nennt seine Heimat im Namen, Vasanzio ist Niederländer (Hans von Xanten). — Die wenigsten dieser Künstler haben sich in die neue Bewegung recht hineingefunden. Bei den meisten merkt man die Befangenheit, mit der sie die neuen Formen aufnehmen, ohne doch

¹⁾ Die Schreibweise wechselt von jeher (vgl. Gaye, Carteggio). Es sei hier die in der neueren Literatur gebräuchlichste verwendet.



Abb. 8. Collegio Romano

das Ganze in einem neuen Geiste schaffen zu können. Jedenfalls waren von Hause aus die Römer mehr disponiert für jene Größe und gewichtige Massigkeit, die dem Barock eigen ist.

Auf diesen Momenten beruht die Wirkung des Giovan Battista Soria (gest. 1651), eines mittelmäßigen Künstlers, der aber als Römer noch spät in seinen Bauten die ganze „gravitas“ des früheren Stiles vorzutragen befähigt war.

5. Den Barock begleitet keine Theorie wie die Renaissance. Der Stil entwickelt sich ohne Vorbilder. Man scheint nicht die Empfindung gehabt zu haben, prinzipiell neue Bahnen einzuschlagen. Es entsteht darum auch kein neuer Stilname: Stilo moderno umschließt gleichmäßig alles, was nicht antik ist oder dem Stilo tedesco (gotico) angehört. Dagegen stellen sich als Merkmale der Schönheit bei den Kunstschriftstellern jetzt

einige Begriffe ein, die man früher nicht in diesem Sinne verwendet hatte: *capriccioso*, *bizzarro*, *stravagante* u. a.¹⁾ oder einfach *nuovo*. Das Neue, vom bisher Gebräuchlichen Abweichende, ist lobendes Epitheton geworden. Man besaß ein sehr feines Auge für alle Neuerungen, d. h. alles, was über das aus der Antike Überlieferte bewußt hinausgeht, und empfand mit Wohlgefallen das Eigentümliche, was die Regel durchbricht. Der Reiz des Formlosen beginnt zu wirken.

Der heute übliche Ausdruck Barock, den auch die Italiener angenommen haben²⁾, soll französischen Ursprungs sein. Die Etymologie ist unsicher. Einige denken an die logische Figur *baroco*, die etwas Widersinniges hervorbringt, andere an eine „schiefrunde“ Perlenform, die mit diesem Namen benannt wird. Die große Enzyklopädie (II. Band 1758) kennt das Wort noch nicht in dem Sinne, wie wir es gebrauchen: „*Baroque*, adjectiv en architecture, est une nuance du bizarre. Il en est, si on veut, le raffinement, ou s'il était possible de le dire, l'abus . . . il en est le superlatif. L'idée du baroque entraine avec soi celle du ridicule poussé à l'excès. Borromini a donné les plus grands modèles de bizarrerie et Guarini peut passer pour le maître du baroque.“ (Quatremère de Quincy, *Dictionnaire historique de l'architecture*. 1795—1825.) Die Unterscheidung von *baroque* und *bizarre* ist uns nicht geläufig. Vielleicht empfinden wir eher den zweiten Ausdruck als den schärferen. Als kunsthistorischer Name hat das Wort den Nebengeschmack des Lächerlichen verloren. Der gemeine Sprachgebrauch dagegen bedient sich desselben noch immer zur Bezeichnung eines Widersinnigen und Ungeheuerlichen.

6. Der Antike gegenüber ist ein Erkalten der Begeisterung schon seit dem Tode Raffaels bemerkbar. Nicht daß man mit den antiken Resten

¹⁾ *Capriccioso* (von *capro*, der Bock), eigentümlich, geistreich. Häufig bei Vasari. Als Ausdruck höchsten Lobes für die Kunst Michelangelos: *Introduzione* I, 136 (*ricoprendo con vaghi e capricciosi ornamenti i difetti della natura*). *Ornamenti* bedeutet nicht nur Dekoration, sondern Gliederungen, insbesondere Ordnungen. *Ibid.* VI, 299 (v. di Mosca: *non è possibile veder più belli e capricciosi altari etc.*) *Ibid.* VII, 105 (v. di Vignola: *belle e capricciose fantasie*) etc. Ein späteres Beispiel: die Sammlung der „*ornamenti capricciosi*“ von Montani und Soria. Roma 1625. Im gleichen Sinne *bizzarro* (Vas. I, 136 und sonst) und *stravagante* (Vas. VII, 260, v. di Michelangelo: *stravagante e bellissimo*. Urteil über die Porta Pia). Übrigens auch von älterer Kunst gesagt (= originell). — Lomazzo, *Trattato dell' arte* (1585) hat denselben Sprachgebrauch.

²⁾ Seit wann, bin ich nicht imstande genauer anzugeben. Das Wort *Barocco* ist im Italienischen schon früh nachweisbar und hat die Bedeutung eines unreellen Gebarens beim Handel. Als Terminus in der Philosophie bezeichnet es eine bestimmte Art von Syllogismus, die nicht als korrekt anzusehen ist. Von den französischen Klassizisten scheint es um die Mitte des 18. Jahrhunderts in die Kunstsprache übertragen worden zu sein. Milizia (*Dizionario delle belle arti del disegno*, Bassano 1797) kennt es bereits in der heutigen Bedeutung.

sich weniger beschäftigt hätte. Im Gegenteil. Aber es ist nicht mehr das kindliche Staunen, das mit einer fast heiligen Scheu verehrte¹⁾, ohne eigentlich nachzuahmen, sondern eine kühlere Betrachtung, die auf Belehrung ausgeht. In Rom entstand eine Vitruvianische Akademie, die nochmals eine gründliche Aufnahme der Ruinen veranstaltete²⁾. Vignola ist in ihrem Dienste. Er gibt als Frucht seiner Studien ein Lehrbuch der fünf antiken Säulenordnungen heraus, das für zwei Jahrhunderte das klassische Muster bleibt³⁾. Aber bezeichnend für den Geist, in dem es gemacht, sind die Worte der Vorrede. Seine Absicht ist, aus der Vergleichung dessen, was gefällt, eine Regel zu gewinnen, bei der sich jeder beruhigen könnte⁴⁾. In allem aber, was über die fünf Säulenordnungen hinausgeht, hält er sich für vollkommen ungebunden. Um den Geist der Antike ist es ihm nicht zu tun.

Offene Klagen über die Geringschätzung der Antike werden laut bei Scamozzi. „Le cose fatte dagli antichi vengono sprezzate e quasi derise.“ „Sono molti, che non l'istimano molto“⁵⁾.

Im ganzen merkt man, daß die Antike als „Regel“ empfunden zu werden beginnt. Die einen durchbrechen sie mit Absicht, ängstlichere Gemüter suchen zu vermitteln und zu entschuldigen, was immer entschuldigt werden kann. So gibt Lomazzo im Trattato dell' arte eine Zusammenstellung von Fällen, wo auch die Alten sich einige Freiheiten erlaubten, um eben damit die Neueren zu rechtfertigen⁶⁾.

¹⁾ Vasari: quelle reliquie di edifizj, che noi come cosa santa onoriamo e come sole bellissime c'ingegnamo d'imitare (V, 448). Übrigens findet man bei Vasari auch anderslautende Urteile (s. u.).

²⁾ Burckhardt, Renaissance in Italien. 5. Auflage S. 40. Siehe auch: Bottari, Raccolta di lettere. Milano 1822. II. 1. Näheres über Gründung und Programm der Akademie bei J. v. Schlosser, Materialien zur Quellenkunde, Heft IV, S. 35.

³⁾ Regola delle cinque ordini d'architettura. fol. Roma (1563). Über das Verhältnis Vignolas zu Serlio und die Auflagen seines Werkes vgl. J. v. Schlosser a. a. O., Heft IV, S. 78—83.

⁴⁾ Mi è piaciuto di continuo intorno questa prattica degli ornamenti vederne il parere di quanti scrittori ho possuto, e quelli comparandoli fra lor stessi en con l'opre antiche, vedere di trarne una regola usw.

⁵⁾ Idea dell' architettura universale. fol. Venezia 1615. I. lib. I. cap. XXII., S. 64.

⁶⁾ So ist ihm ein Beispiel eine Tür aus der Gegend von Foligno, wo der Bogen der Türöffnung in das Giebfeld hineinreicht. Der Giebel ist nach unten offen; es sind lediglich die tragenden Halbsäulen, welche einen Gebälkaufsatz haben. Vgl. hiermit die ursprünglich geplante Fenster Sangallos für das zweite Geschoß vom Pal. Farnese (Letarouilly a. a. O., Text S. 289). Bezeichnend ist, was Serlio, der das kleine Monument auch kennt und abbildet, darüber sagt: „E ancora che paja cosa licentiosa, perchè l'arco rompe il corso dell' architrave e del fregio, nondimeno non mi dispiacque la invention. La cosa è molto grata alla vista.“ (Architettura, lib. III, S. 74. Ich zitiere nach der Quartausgabe. Venedig 1566.)

Lomazzo ist ein Mailänder, die Leute in der Nähe Michelangelos sprechen anders. Das Unerhörte, was Michelangelo an der Mediceischen Grabkapelle gewagt hatte, begrüßt Vasari als eine Erlösung. „Gli artifici gli hanno infinito e perpetuo obbligo, avendo egli rotto i lacci e le catene delle cose, che per via d'una strada commune eglino di continuo operavano“¹⁾.

Es ist mehr und mehr nur noch das Großartige, was man am Altertum bewunderte, die Kolossalität seiner Unternehmungen, nicht der Reiz der Form im einzelnen. Jener Sinn, der in der geringsten Spur des antiken Geistes ein Göttliches verehrte, ist verschwunden. Es mag das zum Teil bedingt gewesen sein durch eine Steigerung des Selbstbewußtseins, das man jenem Geschlecht nicht verdenken kann. Es wurzelte sich die Überzeugung fest, man könne mit den Alten sich messen. Michelangelo selbst, dessen Bescheidenheit gerühmt wird, urteilte über einen seiner Entwürfe zu S. Giovanni de' Fiorentini, weder Römer noch Griechen hätten in ihren Tempeln etwas Ähnliches erreicht²⁾. Das gleiche spricht Vasari des öftern aus³⁾.

Aus diesem Selbstbewußtsein muß man dann auch die Gleichgültigkeit zu begreifen suchen, daß z. B. von Sixtus V. die Reste des Septizonium Severi abgetragen werden durften, um Steine zu gewinnen⁴⁾.

Der Barock besaß ein Gefühl von Alleinberechtigung und Unfehlbarkeit, wie vielleicht kein anderer Stil. Es ist interessant genug, das Wesen dieser Kunstempfindung näher zu betrachten.

¹⁾ Vita di Michelangelo VII, 193. Vgl. Condivi, Vita di Buonarroti, c. 59 (bei C. Frey, Vite di M. B., S. 192): cosa inusitata e nuova, non ubbligata a maniera o legge alcuna antica over moderna (von einem Fassadenentwurf für einen Palast Julius' III^{tes}); mostrando, l'architettura non esser stata così dalli passati assolutamente trattata, che non sia luogo a nuova inventione non men vaga e men bella.

²⁾ Vasari VII, 263.

³⁾ Bei Gelegenheit des Kranzgesimses von Pal. Farnese (VII, 223); der Mediceischen Grabkapelle (VII. 193) u. s. f.

⁴⁾ Einige adelige Altertumsfreunde opponierten damals umsonst. Vgl. Ranke, Die römischen Päpste, 12. Auflage, Bd. I, S. 253 f.

ERSTER ABSCHNITT

DAS WESEN DER STILWANDLUNG

KAPITEL I.

1. Übereinstimmend wird von den Geschichtschreibern der Kunst als wesentlichstes Merkmal der Barockarchitektur der malerische Charakter angegeben. Die Baukunst verläßt ihr eigentümliches Wesen und geht Wirkungen nach, die einer andern Kunst entlehnt sind: sie wird malerisch.

Der Begriff des „Malerischen“ gehört zu den wichtigsten, aber zugleich zu den vieldeutigsten und unklarsten, mit denen die Kunstgeschichte arbeitet. Wie es eine malerische Architektur gibt, so gibt es eine malerische Plastik; die Malerei unterscheidet in ihrer Geschichte selbst eine malerische Periode; man spricht von malerischen Lichteffekten, von malerischer Unordnung, von malerischem Reichtum usw. Wer etwas Bestimmtes mit dem Begriff ausdrücken möchte, wird sich über seinen Inhalt zuerst Rechenschaft geben müssen.

Was bedeutet malerisch? Einfach ist es zunächst zu sagen: malerisch sei das, was ein Bild abgebe, was ohne weitere Zutat ein Vorwurf für den Maler sei.

Ein strenger antiker Tempel, der nicht in Ruinen liegt, ist kein malerischer Gegenstand. Der architektonische Eindruck mag in Wirklichkeit noch so groß sein, im Bilde wirkt das Gebäude einförmig. Der moderne Künstler müßte sich die äußerste Mühe geben, durch Beleuchtungseffekte, Luftstimmung, landschaftliche Umgebung das Objekt als Gemälde interessant zu machen, wobei dann das eigentlich Architektonische vollständig zurücktritt. Einer reichen Barockarchitektur läßt sich dagegen leichter eine malerische Wirkung abgewinnen: sie hat mehr Bewegung (Abb. 9). Die freieren Linien, das belebte Spiel von Licht und Schatten, das sie bietet, befriedigen um so mehr den malerischen Geschmack, je mehr sie gegen die höheren Gesetze der Baukunst verstoßen. Das strenge architektonische Gefühl wird verletzt, sobald die Schönheit nicht mehr in der festen Form, in dem ruhigen Gefüge des Körpers gefunden, sondern ein Reiz in der Bewegung der Massen gesucht wird, wo die Formen unruhig-springend oder leidenschaftlich auf- und abwogend jeden Augenblick sich zu verändern scheinen.

Pointiert könnte man sagen: Die strenge Architektur wirkt durch das, was sie ist, durch ihre körperliche Wirklichkeit, die malerische Architektur dagegen durch das, was sie scheint, durch den Eindruck der Bewegung.

Dabei sei aber von vornherein bemerkt, daß von einem ausschließenden Gegensatz niemals die Rede sein kann.

2. Das Malerische gründet sich auf den Eindruck der Bewegung. Man kann fragen, warum das Bewegte gerade malerisch sei, warum gerade die Malerei allein zum Ausdruck des Bewegten bestimmt sein solle. Die Antwort ist offenbar dem eigentümlichen Kunstwesen der Malerei zu entnehmen.

Fürs erste ist sie von Hause aus bestimmt, durch den Schein zu wirken: sie besitzt keine körperliche Wahrheit. Dann aber stehen ihr Mittel zur Verfügung, den Eindruck der Bewegung wiederzugeben, wie keiner anderen Kunst. Sie war nicht immer im Besitze dieser Mittel. Ich bemerkte bereits, daß die Malerei in ihrer Geschichte selbst eine malerische Periode unterscheidet. Erst allmählich bildete sie den malerischen Stil aus, indem sie sich einer vorwiegend zeichnerischen Manier zu entwinden hatte. Der Übergang vollzieht sich in der italienischen Kunst auf der Höhe der Renaissance. An verschiedenen Orten. Als berühmtestes Beispiel nennt man den Übergang bei Raffael: an einer monumentalen Aufgabe, in den Stanzen des Vatikan, machte er vor den Augen der Welt gleichsam die Entwicklung vom alten zum neuen Stile durch. Die Stanza d'Eliodoro (1512—14) gilt als der Ort des entschiedenen Durchbruchs¹⁾.

Welches sind nun diese neuen Ausdrucksmittel, die für die Architektur entscheidend werden sollten? Ich will versuchen, die Hauptzüge des malerischen Stils im folgenden zusammenzustellen.

3. Den unmittelbarsten Ausdruck der künstlerischen Intention findet man in den Skizzen. Sie geben das, worauf es dem Künstler als wesentliches ankommt: man sieht, wie er denkt. Der Vergleich zweier Skizzen soll auch den Ausgangspunkt für uns bilden, das Verhältnis der beiden Manieren wird sich dadurch am besten klarstellen (Abb. 10 und 11).

Schon das Material ist nach dem Stile ein verschiedenes. Der zeichnerische Stil bedient sich der Feder oder des harten Stiftes, der malerische gebraucht die Kohle, den weichen Rötel oder gar den breiten Tuschpinsel. Dort ist alles Linie, alles begrenzt und scharf umrissen, der Hauptausdruck liegt im Kontur; hier Massen, breit, verschwimmend, der Kontur nur flüchtig angedeutet, mit unsicheren, wiederholten Strichen oder ganz fehlend.

Nicht nur die Einzelgestalt, sondern die Komposition im ganzen glie-

¹⁾ C. F. v. Rumohr, *Italienische Forschungen* 1831, herausgegeben von Jul. Schlosser, Frankfurt a. M. 1920, III. S. 555 ff. — A. Springer, *Raffael und Michelangelo*, 2. Auflage I, 279 ff. — Wölfflin, *Die Fresken Raffaels im Vatikan*. Museum (Spemann) Jahrgang 3, S. 69. — Wölfflin, *Die klassische Kunst* (1899), 7. Auflage, bearbeitet von Konrad Escher, München 1924. S. 108.



Abb. 9. Fontana Trevi (Piranesi)

dert sich nach Massen von Hell und Dunkel, ganze Gruppen werden durch einen Lichtton zusammengehalten und anderen entgegengesetzt.

Der alte Stil dachte linear, seine Absicht ging auf den schönen Fluß und Zusammenklang von Linien, der malerische Stil denkt nur in Maßen: Licht und Schatten sind seine Elemente.

Nun ist in der Natur von Licht und Schatten schon ein starkes Bewegungsmoment gegeben. Während die begrenzende Linie das Auge sicher führte, so daß es, dem einfachen Laufe folgend, ohne Mühe die Figur fassen konnte, wird es hier von der nach allen Seiten sich zerstreuen Bewegung einer Lichtmasse dahin und dorthin gezogen, immer weiter, nirgends eine Grenze, kein bestimmter Abschluß, nach allen Seiten ein Anschwellen und Abnehmen.

Hierauf beruht vorzüglich der Eindruck steter Veränderung, den dieser Stil zu erwecken weiß.

Der Kontur wird prinzipiell vernichtet. An Stelle der geschlossenen, ruhigen Linie tritt eine unbestimmte Sphäre des Aufhörens. Die Massen können nicht von harten Linien begrenzt werden, sondern „verlaufen“ sich. Während einst die Figuren von hellem Grunde sich scharf abhoben, ist nun die Tiefe zumeist dunkel und mit diesem Dunkel fließen auch



Abb. 10. Raffael. „Weide meine Lämmer!“ Pause zum Teppichkarton

die Gestalten an ihren Rändern zusammen. Nur einzelne beleuchtete Flächen heben sich heraus. Dies führt auf ein Weiteres.

Dem Gegensatz von linear und massig korrespondiert ein anderer: flächenhaft und räumlich (körperlich).

Der malerische Stil, der mit Schattenwirkungen arbeitet, gibt die körperliche Rundung. Die einzelnen Teile scheinen im Raume vor- und zurückzutreten¹⁾. Der Ausdruck des „Vor- und Zurücktretens“ bezeichnet bereits das Bewegungsmoment, das in aller Körperhaftigkeit gegenüber dem Flächenhaften liegt. Der Stil sucht darum alles Flache umzusetzen in Wölbung, sucht Plastik, Licht und Schatten zu gewinnen. Durch die Verschärfung des Kontrastes von Hell und Dunkel kann der Eindruck bis zu dem eines wahren „Herausspringens“ gesteigert werden.

Ein derartiger Fortschritt ist in den vatikanischen Stanzenbildern wohl zu bemerken. Die dramatische Wirkung der Vertreibung Heliodors ist durch die einzeln aufblitzenden Lichter auf dunklem Grunde wesentlich gesteigert²⁾. Zugleich findet eine Vertiefung des Raumes statt. Der um-

¹⁾ Natürlich handelt es sich hier wieder nur um quantitative Unterschiede: der frühere Stil war nicht flächenhaft im Sinne einer rein-linearen Zeichnung.

²⁾ Nie aber gehen die Italiener bis zu jenem unsicher Flimmernden fort, das die Holländer zu geben lieben. Sie bleiben ihrer plastischen Natur auch



Abb. 11. Michelangelo. Rötzelzeichnung zur Auferstehung

schließende (Tor-) Rahmen wird auf den späteren Bildern so behandelt, daß man glauben soll, wirklich durch einen Bogen hindurchzusehen. Dann folgt nicht nur ein Plan, eine Reihe von Figuren. Vielmehr wird das Auge weit hinein in die Tiefe, ja ins Unergründliche gezogen.

4. Der malerische Stil ist auf den Eindruck der Bewegung angelegt. Die Komposition nach Massen von Licht und Schatten ist das erste Moment dieser Wirkung. Ich nenne als zweites die Auflösung des Regelmäßigen. (Freier Stil, malerische Unordnung.) Alle Regel ist tot, ohne Bewegung, unmalerisch.

Unmalerisch ist die gerade Linie, die ebene Fläche. Wo sie im Gemälde unvermeidlich sind, wie bei Wiedergabe architektonischer Dinge, werden sie durch Zufälligkeiten unterbrochen, man supponiert einen trümmerhaften, zerbröckelnden Zustand. Eine „zufällige“ Teppichfalte oder irgend etwas dergleichen muß „belebend“ eintreten.

Unmalerisch ist die gleichmäßige Reihung, das Metrische. Malerisch hingegen das Rhythmische, vornehmlich wenn es sich steigert zu schein-

hier treu. Die Lichteffekte sind groß und einfach. Man hält sich im wesentlichen an bewegte Gestalten, nicht an die unbestimmte Bewegung des Luft- und Lichtlebens, worin ein Rembrandt so groß ist.

bar zufälligen Gruppierungen, deren Notwendigkeit nur in der bestimmten Verteilung der Licht- und Schattenmassen liegt.

Um einen weitem Bewegungsreiz zu gewinnen, wird das Ganze oder doch ein bedeutender Teil schief zum Beschauer orientiert. Bei einzelnen Figuren hatte man sich diese Freiheit natürlich längst genommen, während für Gruppen und für alles Tektonische die Regel festgehalten wurde. Man prüfe den Fortschritt in den vatikanischen Bildern: die schüchtern schief gelegten Bücher auf der Disputa, das Tischchen auf der Schule von Athen, der Reiter im Heliodor usw.¹⁾ Schließlich wird die Achse des ganzen Bildes, der architektonischen Räumlichkeit und der Figurenkomposition schief auf den Beschauer gerichtet. Bei tiefem Augenpunkt (Ansicht von unten) tritt noch eine Schrägstellung der Tiefenachse dazu.

Unmalerisch ist endlich die symmetrische Ordnung. Statt der Entsprechung von einzelnen Formen gibt der malerische Stil überhaupt nur ein Gleichgewicht von Massen, wobei die beiden Seiten sich sehr unähnlich sehen können. Die Mitte des Bildes bleibt dann unbezeichnet. Der Schwerpunkt ist nach der Seite verschoben und es kommt so eine eigentümliche Spannung in die Komposition.

Die malerisch-freie Komposition verteilt ihre Figuren prinzipiell nicht nach einem architektonischen Schema, sie kennt kein figurales Gesetz, sondern nur ein Spiel von Licht und Schatten, das aller Regel sich entzieht²⁾.

5. Das dritte Moment im malerischen Stil möchte ich die Unfaßbarkeit nennen. (Das Unbegrenzte.)

Zur „malerischen Unordnung“ gehört, daß die einzelnen Gegenstände sich nicht ganz und völlig klar darstellen, sondern teilweise verdeckt sind. Das Motiv der Deckung ist eines der wichtigsten für den malerischen Stil. Er hat die Meinung, daß alles, was auf den ersten Blick vollständig gefaßt werden kann, im Bilde langweilig wirke. Darum bleiben einige Partien verdeckt, die Gegenstände sind übereinander geschoben, schauen nur teilweise hervor, wodurch dann die Phantasie aufs höchste

¹⁾ Für die malerische Darstellung von architektonischen Fassaden ist die schiefe Orientierung fast unentbehrlich (Abb. 9). Über das Motiv der Deckung, das dabei mitspielt, vgl. unten § 5.

²⁾ Flächenmuster, die eine so komplizierte Komposition besitzen, daß man die Regel nicht erkennt, können eine vollständig malerische Wirkung besitzen. Man denke an arabische Beispiele, wo in der Tat oft ein unruhiges Flimmern, der Eindruck unaufhörlicher Bewegung resultiert. Je schwieriger die Perzeption des zugrunde liegenden Gesetzes, desto unruhiger wirkt die Komposition. Interessant ist es, daraufhin die Zeichnung der Fußböden der vatikanischen Stanzenbilder anzusehen: Disputa, ganz still. Heliodor, unruhig zuckend und so auf neue Weise den Gesamtcharakter des Bildes verstärkend.

gereizt wird, das Verborgene sich vorzustellen. Man glaubt, es sei der Trieb des Halbversteckten selbst, sich ans Licht herauszuringen. Das Bild wird lebendig, das Verdeckte scheint vorzutreten. Auch der strengere Stil konnte eine teilweise Deckung nicht immer vermeiden, sie kommt von jeher vor und zu Anfang des 16. Jahrhunderts besonders häufig. Man gab dann aber wenigstens alles Wesentliche, so daß die Unruhe gemildert ist. Jetzt dagegen werden Verschiebungen gesucht, die recht eigentlich auf den Eindruck des Vorübergehenden angelegt sind.

Das Motiv, daß der Rahmen die Figuren zum Teil bedeckt, daß halbe Figuren in das Bild hineinschauen, gehört eben hierher. Es erscheint naiv schon sehr frühe, verschwindet dann vor der klassischen Kunst und wird zuletzt mit Bewußtsein wieder aufgenommen.

In seinem höchsten Ausdruck geht der Stil überhaupt auf das Unergründliche. Kann man etwa sagen, die Auflösung der Regel bezeichne den Gegensatz zum Architektonischen, so wäre hier der entscheidende Gegensatz zur Plastik gegeben. Dem plastischen Geschmack widerstrebt alles Unbestimmte, im Unendlichen sich Verlierende. Gerade hierin aber findet der malerische Stil sein eigentliches Wesen.

Nicht einzelne Formen, einzelne Figuren, einzelne Motive, sondern ein Masseneffekt. Nicht ein Begrenztes, sondern ein Unendliches! Der alte Stil gab eine geschlossene Zahl von Gestalten, leicht übersichtlich, jede vollkommen faßbar. Jetzt stellen sich wachsende Volksmassen ein. (Man beachte die Zunahme im Fortgange der Stanzenbilder.) Sie verlieren sich im Dunkel des Hintergrundes, das Auge verzichtet darauf, dem Einzelnen nachzugehen und hält sich an den Gesamteffekt. Bei der Unmöglichkeit, alles zu fassen, resultiert der Eindruck des Unerschöpflichen, die Phantasie bleibt in beständiger Tätigkeit und eben dies ist es, was der Maler beabsichtigt. Was den Reiz eines malerischen Faltenwurfs, einer malerischen Landschaft, eines malerischen Interieurs ausmacht, ist größtenteils eben diese Unerschöpflichkeit der Motive. Wie unergründlich ist schon die architektonische Räumlichkeit des Eliodoro gegenüber der Schule von Athen!

In seiner letzten Konsequenz muß der malerische Stil die plastische Form ganz vernichten. Sein eigentliches Ziel ist, das Leben des Lichtes in allen seinen Erscheinungen wiederzugeben, und hier kann das einfachste Motiv alle Mannigfaltigkeit, allen malerischen Reichtum ersetzen.

6. Hierbei mag noch eines Irrtums Erwähnung geschehen, dem man häufig begegnet: der Verwechslung von „malerisch“ und „farbig“.

Der malerische Stil, wie wir ihn eben analysierten, kann auf Farbigkeit vollständig verzichten. Der größte Meister darin, Rembrandt, benutzte mit Vorliebe die Radierung, die nur Hell und Dunkel kennt.



Abb. 12. Raffael. Jonas

Die Farbe kann dazutreten, um den Stimmungsausdruck zu verstärken, aber sie macht nicht das Wesentliche aus. Vor allem ist es nicht der Sinn des malerischen Stils, den einzelnen Farben ihre höchste Kraft und Reinheit abzugewinnen und diese Elemente zu einer Harmonie zusammenzufügen, wo jede die andere in ihrer eigentümlichen Lokalwirkung erhöht. Die Lokalfarben werden vielmehr in ihrer Sonderkraft gebrochen, durch mannigfache Übergänge miteinander vermittelt, einem Gesamtton untergeordnet, so daß keine die Hauptwirkung, die auf dem Spiel von Hell und Dunkel beruht, stören kann. Raffael ist bezeichnend für den Übergang. Die einfarbigen, ruhig-geschlossenen Flächen seines früheren Stils verschwinden, die Farben werden gebeugt und entwickelt nach allen Seiten, überall Leben und Bewegung.

Ein anderes Beispiel, wie wenig „malerisch“ und „farbig“ zusammenfallen, hat man in der Geschichte der antiken Plastik. Die Bemalung der Statuen verschwindet in dem Augenblick, wo die Kunst malerisch



Abb. 13. Michelangelo. Sklave

wird, d. h. als man glaubte, auf die Wirkung von Licht und Schatten sich verlassen zu dürfen¹⁾).

Ich möchte glauben, mit der eben gegebenen Analyse seien die elementaren Kunstmittel des malerischen Stils erschöpft²⁾).

7. Für die malerische Plastik sind sie natürlich beschränkter. Doch erreicht auch sie eine Komposition nach Licht und Schatten, im Dienste eines Geschmacks, der vor allem auf Bewegung von Massen ausgeht³⁾).

¹⁾ Vielleicht am deutlichsten ist die Entwicklung in der Behandlung des Haares zu erkennen.

²⁾ Eine Geschichte des malerischen Stils ist noch nicht geschrieben. Sie müßte sehr interessante Resultate liefern. — Heinrich Wölfflin, Das Problem des Stils in der bildenden Kunst. Sitzungsberichte der Berliner Akademie der Wissenschaften 1912. 1. Halbband, S. 572. — Derselbe: Über den Begriff des Malerischen. Logos, Bd. IV. 1913, Heft 1. — Derselbe: Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst. München 1915.

³⁾ H. Brunn, Über die pergamenische Gigantomachie: „Die Künstler erreichen durch

Die Linie verschwindet. Im Plastischen bedeutet dies ein Verschwinden der Kante. Sie wird gerundet, also daß an Stelle einer scharfen Grenze zwischen Licht und Schatten ein spielender Übergang entsteht.

Im Kontur zeigt man keine geschlossene Linie mehr. Das Auge soll nicht an den Seiten herabgleiten, wie an einer flächenhaft begrenzten Figur, sondern stets weiter nach der Rückseite geführt werden. Man betrachte etwa den Arm eines Berninischen Engels: er ist behandelt nach Art einer gewundenen Säule.

Und so wenig man im Umriß sich verpflichtet fühlte, der Linie einen einheitlichen Zug zu geben, so wenig suchte man die Flächenbehandlung zu vereinfachen. Im Gegenteil: die klargeformten Flächen des alten Stils werden aufgelöst, absichtlich durch „Zufälligkeiten“ unterbrochen, um den Eindruck größerer Lebendigkeit zu gewinnen.

Im Relief haben wir die gleiche Erscheinung. Während im Fries des Parthenon ein goldener Grund denkbar ist, von dem sich der schöne Umriß der Gestalten wirksam abhebt, wäre bei einem malerischen Relief, wie bei der pergamenischen Gigantomachie, ein solches Hervorheben des Konturs gänzlich unstatthaft. Man bekäme nichts als wüste Farbenflecke. So ausschließlich beruht die Wirkung auf der Bewegung von Massen und nicht auf dem Linearen¹⁾.

Im übrigen brauche ich hier nicht auszuführen, wie weit die Übertragung des „Malerischen“ auf die Plastik getrieben wurde oder getrieben werden kann. Ich breche diese Bemerkungen ab. Unser Thema ist die Architektur und ich greife zurück auf den Anfangssatz: Im Barock werde die Architektur malerisch und dies sei das eigentliche Charakteristikum des Stils.

8. Sollen wir den Barock nach den hier entwickelten Gesichtspunkten betrachten? — Ich gestehe, daß es mir nicht passend scheint, den Begriff des Malerischen zugrunde zu legen.

Einmal wird der Irrtum dadurch nahegelegt, es ahme die Architektur eine fremde Technik nach, während es sich doch um eine allgemeine Formwandlung handelt, die alle Künste (auch die Musik) gleichmäßig umfaßt und die auf einen gemeinsamen tiefern Grund hindeutet. Dann aber, was ist mit dem Wort „malerisch“ gesagt? Soll es heißen, daß die Architektur die körperliche Wahrheit aufgibt und nur auf den Schein für das Auge rechnet? In diesem Sinn wäre jeder nicht organische Stil

scharfe Gegensätze von Licht und Schatten, sowie durch entsprechende Massengruppierung in hohem Maße, was wir als malerische Wirkung zu bezeichnen pflegen“ (Jahrb. der Preuß. Kunstsammlungen V, 237.)

¹⁾ A. Conze, Über das Relief bei den Griechen. Sitzungsberichte der Berliner Akademie XXVI. Berlin 1882.

malerisch. Soll es heißen, daß die Architektur dem Eindruck der Bewegung nachgeht? Damit wäre wenigstens etwas Bestimmtes zur Bezeichnung des Stiles gesagt. Aber der Begriff der Bewegung reicht nicht aus, den Barock zu charakterisieren. Bewegt ist auch das französische Rokoko und das ist doch ein sehr verschiedenes Ding. Die leicht-hüpfende Bewegung ist dem römischen Barock durchaus fremd: er ist schwer, massig. Also müßte man das Merkmal der Massigkeit dazunehmen. Damit ist aber das Malerische überschritten. Der Begriff in seiner Allgemeinheit ist nicht fähig, den Barock zu fassen.

Wir werden darum besser tun, die charakteristischen Merkmale des neuen Stils dadurch zu gewinnen, daß wir ihn vergleichen mit dem, was vorher da war, mit der Renaissance. Es wird sich dann zeigen, welche Formbildungen als malerisch zu bezeichnen sind. Die Darstellung aber darf sich nicht dabei begnügen, etwa Fenster mit Fenster, Gesims mit Gesims, Träger mit Träger zu vergleichen und zu beschreiben — das wäre nicht nur unphilosophisch, sondern unwissenschaftlich —, vielmehr gilt es, die allgemeinen formbedingenden Gesichtspunkte zu finden.

Es sei erlaubt, zum Anfang einige Worte über das unmittelbar Auffallende, über die verschiedene Wirkung zu sagen.

KAPITEL II.

1. Die Renaissance ist die Kunst des schönen ruhigen Seins. Sie bietet uns jene befreiende Schönheit, die wir als ein allgemeines Wohlgefühl und gleichmäßige Steigerung unserer Lebenskraft empfinden. An ihren vollkommenen Schöpfungen findet man nichts, was gedrückt oder gehemmt, unruhig und aufgeregt wäre. Jede Form ist frei und ganz und leicht zur Erscheinung gekommen. Der Bogen wölbt sich im reinsten Rund, die Verhältnisse weit und wohlig, alles atmet Befriedigung, und wir glauben nicht zu irren, wenn wir eben in dieser himmlischen Ruhe und Bedürfnislosigkeit den höchsten Ausdruck des Kunstgeistes jener Zeit erkennen.

Der Barock beabsichtigt eine andere Wirkung. Er will packen mit der Gewalt des Affekts, unmittelbar, überwältigend. Was er gibt, ist nicht gleichmäßige Belebung, sondern Aufregung, Ekstase, Berauschung. Er geht aus auf einen Eindruck des Augenblicks, während die Renaissance langsamer und leiser, aber desto nachhaltiger wirkt¹⁾. Man möchte ewig in ihrem Bezirk weilen.

¹⁾ Man gedenke der schönen Worte Albertis (*De re aedificatoria*, IX. Buch, gegen Ende), wie die Leute sich nicht sättigen können am Anblick eines schönen Gebäudes

Vom Barock erfahren wir momentan eine starke Wirkung, werden dann aber bald mit einer gewissen Ödigkeit entlassen)¹.

Er gibt kein glückliches Sein, sondern ein Werden, ein Geschehen. Nicht das Befriedigte, sondern das Unbefriedigte und Ruhelose. Man fühlt sich nicht erlöst, sondern in die Spannung eines leidenschaftlichen Zustandes hineingezogen.

Die Wirkung im allgemeinen, wie wir sie nach Kräften hier zu bezeichnen versuchten, gründet sich auf eine Formbehandlung, die nach den zwei Hauptgesichtspunkten der Massigkeit und der Bewegung beschrieben werden soll.

Was man mit einem Worte Vasaris die „maniera grande“ nennen kann, die Komposition aufs Große, die diesem Stil vorzugsweise eignet, mag einleitend als ein selbständiges drittes Motiv betrachtet werden²). Die Absicht auf massige Wirkung fordert zwar teilweise schon von selbst den „großen Stil“.

2. Er stellt sich dar als ein zweifaches: die Steigerung der absoluten Größenverhältnisse einerseits und als Vereinfachung und Vereinheitlichung der Komposition andererseits.

Malerei und Plastik so gut wie die Architektur drängen seit den vaticanischen Arbeiten Michelangelos und Raffaels nach dem Großen und Größeren. Man gewöhnt sich das Schöne nur noch als ein Kolossales zu denken. Das Mannigfaltige und Zierliche weicht einer Vereinfachung, die auf große Massen ausgeht, und in das Ganze kommt ein einheitlicher gewaltiger Zug. Nichts soll zusammengesetzt erscheinen.

Der Sinn für das Große und Kolossale, in Rom seit der antiken Zeit immer mehr oder weniger heimisch, hatte an den monumentalen Baugeanken der großgesinnten Päpste während der Renaissance neue Kraft gewonnen. Das entscheidende Beispiel für das gesamte Bauwesen: S. Peter.

und im Fortgehen immer wieder zurückschauen müssen. Neque qui spectent satis diu contemplatos ducant se quod iterum atque iterum spectarint atque admirentur: ni iterato etiam inter abeundum respectent.

¹) Die Hauptbarockkünstler litten alle an Nervosität. Vgl. über Bernini: Milizia, *Memorie* II, 173; über Borromini *ibid.* II, 158. — Auch von Melancholie wird berichtet, z. B. von Borromini, der schließlich durch Selbstmord endete. Michelangelo war sehr nervös, reizbar und von wechselnden Stimmungen beeinflusst. Vgl. Lombroso, *Neurose bei Michelangelo*. Über psychopathische Erscheinungen bei dem hl. Ignatius und der hl. Therese, vgl. Weisbach *Der Barock als Kunst der Gegenreformation*, S. 19. Dort weitere Literatur. Über Tasso: Corradi, *Le infermità di Torquato Tasso*, *Memorie dell'Istituto Lombardo*. Mailand 1881.

²) Gegensatz: die „maniera gentile“. — Rumohr scheint mir zu irren, wenn er die „maniera grande“ identifiziert mit dem „malerischen Stil“. Das „ingrandire la maniera“ bedeutet unzweifelhaft mehr; a. a. O. S. 545.



Abb. 14. Palazzo Farnese

Hier war ein Maßstab aufgestellt, der plötzlich alles Frühere als klein erscheinen ließ. Der kirchliche Baueifer der Gegenreformation wird durch dieses Muster beständig in Atem gehalten und zu äußerster Anstrengung gereizt, wenn man auch nirgends hoffen durfte, ihm gleichzukommen. Im Privatbau herrscht nicht minder die Absicht, durch große Dimension zu imponieren (Abb. 14). Seitdem Paul III. den Pal. Farnese (beg. 1515) über das volle Straßenquadrat ausgedehnt¹⁾ und von 1534 ab durch die Freilegung der Piazza Farnese in eine Situation gerückt hatte, die seiner neuen Würde Ausdruck gab, steigerte sich das Verlangen nach dem Gewaltigen rasch und allgemein: Pal. Farnese zu Piacenza (unter Einfluß des römischen Musters), Schloß Caprarola, beide von Vignola für die Farnese gebaut. In Rom die Nepotenpaläste, die sich gegenseitig zu überbieten suchen. Selbst die Heiterkeit der Villen fällt der Absicht auf Kolossalität zum Opfer.

¹⁾ Die Annahme Letarouillys (*Édifices de Rome moderne*, texte S. 260), die Front des Palastes sei von neun auf dreizehn Achsen und somit von 43 auf 59 m verbreitert worden, stützt sich auf höchst zweifelhafte Argumente. Man wird in dieser Frage auf das treffende Urteil von Geymüller zurückgreifen müssen, daß es sich bei der von Vasari V, 469, erwähnten Erweiterung vornehmlich um den Ausbau der linken Ecke und der rückwärtigen Partien gehandelt hat (Geymüller, *Les Du Cerceau* S. 27); vgl. Ferdinand de Navenne, *Le Palais Farnèse*, S. 396.

Was Florenz aus seiner Blüte aufzuweisen hat, erscheint daneben als verhältnismäßig klein. Die einzige Ausnahme wäre Pal. Pitti. Aber man darf nicht vergessen, wieviel an diesem Gebäude dem Barock angehört. Der Bau Brunellescos kam an Ausdehnung etwa einem Viertel der jetzigen Fassade gleich¹⁾.

Die Steigerung der Größe ist eine allgemeine Erscheinung bei sinkender Kunst, oder richtiger: die Kunst kommt zum Sinken, sobald die

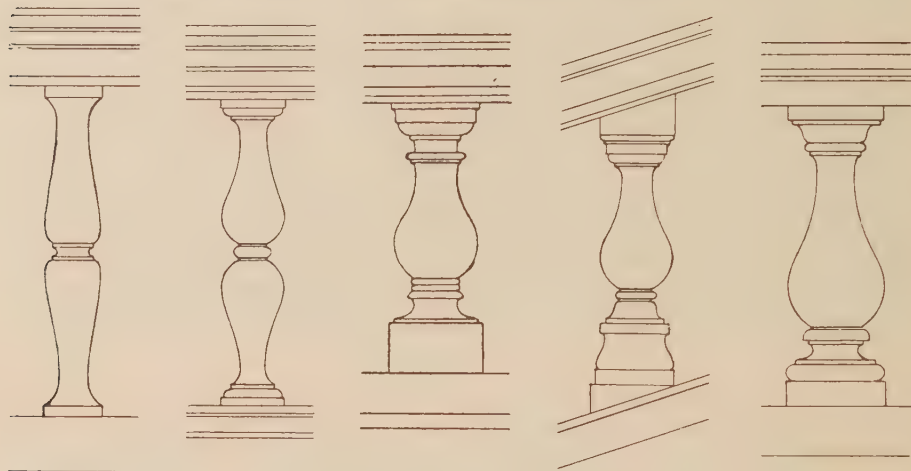


Abb. 15 Balusterformen:

Bramante
Tempietto

Peruzzi
Pal. Massimi

Ant. da Sangallo
Pal. Farnese

Michelangelo
Kapitolstreppe

Vignola
Caprarola

Wirkung in der Massenhaftigkeit, in den kolossalen Verhältnissen gesucht wird. Das Einzelne wird nicht mehr nachempfunden, die Feinheit des Formsinns geht verloren. Man strebt allein nach dem Imponierenden und Überwältigenden.

3. Es liegt im Interesse dieses Stils, nicht eine Häufung einzelner Teile, sondern womöglich Körper aus einem Stück zu geben. Statt des Vielen und Kleinen sucht er ein einheitliches Großes, statt des Geteilten ein Zusammenhängendes²⁾. Eine Umformung in diesem Sinn läßt sich beobachten im einzelnen und im ganzen.

¹⁾ Von ihm sind nur die mittleren sieben Achsen des dreigeschossigen Mittelstücks. Die drei übrigen rechts und links davon und die zweigeschossigen Flügel, die die Fassade von 55 auf 205 m Breite brachten, kamen im 17., die vorspringenden Seitenhallen erst im 18. und 19. Jahrhundert hinzu. Siehe Durm, Baukunst, S. 138; — Hans Willich, Die Baukunst der Renaissance in Italien. Handbuch der Kunstwissenschaft, S. 89—91. Der ursprüngliche Zustand ebenda Abb. 96.

²⁾ Man hört jetzt Kritiken wie die, „il componimento“ sei „troppo sminuzzato

Die gesteigerte Größe der Gebäude machte schon von selbst eine vereinfachte und wirksamere Bildung des Details nötig. Im Architrav wird gelegentlich die Dreiteilung zu einer Zweiteilung herabgemindert. (So bereits bei Bramante, Tempietto. Der Brauch wechselt.) In den Profilen ersetzt man die Vielheit kleiner Glieder durch wenige, bedeutend sprechende Linien. Die Baluster, die sich früher aus zwei gleichen Teilen zusammensetzten, werden einheitliche Körper, zuerst bei Sangallo und Michelangelo¹⁾. Von einschneidender Bedeutung wird das Prinzip für die Komposition im Großen, für Aufriß und Grundriß.

Höhengliederung. Man beginnt die Auflösung der Fassade in einzelne gleichwertige Stockwerke als unendlich zu empfinden (Abb. 16). Der große Stil verlangt, daß sie einen einheitlichen Körper darstelle. Begreiflicherweise bietet der Palast die größte Schwierigkeit. Rom ist hier wieder allen anderen Landschaften voraus. Das System der Cancelleria, drei Stockwerke gleichwertig aufeinanderzusetzen, wird im Pal. Giraud schon merklich im Sinne einer Wertabstufung abgewandelt²⁾. Den entscheidenden Schritt tut Bramante. Seine „Ultima maniera“ drängt nach Einheit für die Höhengliederung der Fassade: er sucht dem Erdgeschoß den Charakter eines Sockels für das ganze Gebäude zu geben (Abb. 2). Am energischsten zeigt sich Michelangelo: an den kapitolinischen Palästen faßt er kühn zwei Stockwerke mit einer Ordnung von Kolossalpilastern zusammen (Abb. 17). Palladio ist hierin sein Nachfolger. In Rom fand das Beispiel einstweilen keine Nachahmung. Die vertikalen Glieder wurden mißliebig und man mußte einen anderen Weg suchen, den Eindruck des Einheitlichen zu geben. Es geschah in der Weise, daß ein Hauptgeschoß durch Größe und plastischen Reichtum zu unbedingter Herr-

dai risalti e dai membri che sono piccoli“. So Michelangelo über A. Sangallos Entwurf zur Petersfassade. (Vas. V, 467.) Oder sein leidenschaftlicher Einspruch gegen die zierliche Galerie um die Domkuppel von Florenz (Grillenkäfig!), die Baccio d'Agnolo anzubringen begonnen hatte. (Vas. V, 353.)

¹⁾ Die Neuerung wird in Rom sofort angenommen, beginnt aber erst gegen 1560 allgemein zu werden. Vignola verwendet zuerst noch beide Arten nebeneinander (Villa di Papa Giulio). In Oberitalien hält sich bezeichnenderweise die Renaissanceform noch länger: bei Palladio, Sansovino, Sanmichele u. A. — Die Balustrade der Frührenaissance hatte aus einfachen Säulchen bestanden. So bei Brunellesco (Pal. Pitti, Dom, Cap. Pazzi etc.).

²⁾ Über die Frage der Urheberschaft an den beiden Palästen vgl. Domenico Gnoli, *La Cancelleria ed altri palazzi di Roma attribuiti a Bramante*. Archivio Storico dell'Arte 1892, pag. 176 ff. und 331 ff. — Vasari-Gottschewski, Bd. VII; S. 10—14. Dasselbst weitere Literatur. — Julius Baum, *Allgem. Künstlerlexikon*, Bd. IV, S. 516. — F. Malaguzzi-Valeri, *Bramante*. Biblioteca d'arte illustrata, Roma 1924. — Hans Willich, *Die Baukunst der Renaissance in Italien*. Handbuch der Kunstwissenschaft, S. 107—109.



Abb. 16. Cancelleria. Fassade

schaft über die anderen herausgehoben wurde. Einer späteren Zeit, dem Bernini blieb es vorbehalten, durch Kombination der durchgehenden Pilasterordnung mit der sockelmäßigen Behandlung des Erdgeschosses den neuen Typus zu schaffen, der für den Monumentalbau fortan vorbildlich wurde: Pal. Odescalchi (Abb. 18).

Venedig bleibt in den alten Geleisen. Die freirhythmische Disposition von Massen blieb hier unverstanden. Die Paläste im Stil des Pal. Pesaro (um 1650, von B. Longhena) geben stets eine Folge gleichwertiger Prunkgeschosse. Auch bei Palladio findet man sehr oft zwei, ja drei gleichhohe Stockwerke übereinander.

Breitengliederung. Auch hier ist die Cancelleria typisch für das Gliederungsprinzip der Renaissance. Die Pilaster teilen die Flächen so, daß je ein großes Intervall zwischen zwei kleineren entsteht. Die Breite der Nebenintervalle zu der des Hauptintervalles ist nach dem Verhältnisse



Abb. 17. Kapitol. Teilansicht

des Goldenen Schnittes bestimmt¹⁾. Geymüller nennt dies Motiv die „rhythmische Travée des Bramante“. (Siehe unten Abb. 42.) Für die Renaissanceempfindung ist es sehr charakteristisch²⁾. Man findet es namentlich oft in Verbindung mit einem mittleren Bogen (Triumphbogenmotiv). Das Bedeutsame liegt in der Abwertung der Flächen gegeneinander: stets bleiben die Nebenteile klein genug, um die dominierende Stellung des Mittelteiles nicht zu gefährden, andererseits aber

¹⁾ $b : B = B : (b + B)$. (B = Hauptintervall, b = Nebenintervall.)

²⁾ Es erscheint schon bei Alberti (mit den Proportionen $b : B = 1 : 2$): S. Maria Novella, Florenz; S. Andrea, Mantua.



Abb. 18. Pal. Odescalchi

auch groß genug, um selbständigen Wert und eigene Bedeutung zu haben.

Der Barock hält sich prinzipiell von dieser Disposition fern. Er verlangt absolute Einheit. Die selbständigen Nebenteile werden geopfert. Man vergleiche z. B. die Umbildung, die das Motiv des Triumphbogens am Hochaltar des Gesù (von Giac. della Porta) erfahren hat: großer Mittelbogen, die Nebenteile ganz verkümmert, die Säulen so zusammengedrückt, daß man fast von Kuppelung sprechen muß (Abb. 19). Den Renaissancetypus gibt Serlio, *Architettura*, lib. IV. fol. 149. Ein gleiches Beispiel: Die Umgestaltung, die Bra-



Abb. 19. Il Gesù. Hochaltar

antes Nische des mittleren Treppenabsatzes im Giardino della Pigna erfuhr¹⁾).

Im Gegensatz zu Rom behält Oberitalien auch hier die Renaissanceformen noch bei. Hier wäre das viel nachgeahmte Innensystem von S. Fedele in Mailand zu nennen (1569; Pellegrino Tibaldi). Das Triumphbogenmotiv, zweimal wiederholt mit Flachkuppeln darüber, teilt das Schiff in zwei quadratische Räume. Ferner die äußere Mauergliederung von S. Maria della Salute zu Venedig (1631; B. Longhena).

Raumgestaltung. Auch der Innenraum macht eine Entwicklung zur Einheit durch: die selbständigen Nebenräume müssen vor dem einen gewaltigen Hauptraum verschwinden.

¹⁾ Wahrscheinlich durch Antonio da Sangallo. Abbildungen bei Letarouilly, Le Vatican, Vol. I b, Cour du Belvédère, Pl. 2 und 5.

Die Geschichte des Grundrisses läuft parallel mit der Geschichte der „rhythmischen Travée“. Die florentinischen Basiliken der Frührenaissance (S. Lorenzo, S. Spirito) stimmen das Nebenschiff zum Hauptschiff wie 1:2. Es sind die Proportionen der gleichzeitigen Flächengliederung, etwa der Fassaden Albertis. Bramante proportioniert im ersten Entwurf zu S. Peter die Nebenkuppelräume zum Hauptraum nach dem goldenen Schnitt, wie die „rhythmische Travée“ der Cancellaria ihn auch aufweist. Die späteren Pläne zu S. Peter zeigen dann eine fortschreitende Verkleinerung der Nebenräume, ein Prinzip, das seinen entschiedensten Ausdruck in dem Langbau des Gesù erhält (Vignola, 1567). Hier gibt es nur noch ein Schiff mit Kapellen, die zwar unter sich eine Verbindung haben, aber durchaus nicht als eigenes Nebenschiff wirken. (Abb. 43.) Der Gesù wird Vorbild für den ganzen römischen Kirchenbau. In Zentralanlagen läßt sich der Fortfall der Nebenräume weiterverfolgen in den Grundrissen Michelangelos zu S. Giovanni de' Fiorentini¹⁾ und in den Kuppelkirchen Lorenzo Berninis, die als nahezu ungegliederte Räume die totale Wirkung des Pantheons nachzuahmen suchen.

Ein ähnliches Schauspiel bietet die Geschichte des dreischiffigen Vestibüls. Original bei Raffael, Villa Madama, erster Plan. Mittelstufe: Der zweite Plan für Villa Madama²⁾. Schlußredaktion: Pal. Farnese. — Die Teilung des Raumes bleibt in Oberitalien länger in Gebrauch.

Die Renaissance hatte ihre Freude an einem System großer und kleiner Teile. Das Kleine bereitet auf das Große vor, indem es die Form des Ganzen vorbildlich enthält. Mag darum auch die Kunst das Kolossale bilden, wie im Bramantischen S. Peter, so ist doch die Wucht der Größe gemildert, dem Eindruck das Überwältigende genommen.

Der Barock gibt nur das Große.

Man vergleiche die Peterskirche Michelangelos mit derjenigen des Bramante.

Zuerst den Grundriß. Bramantes Idealentwurf wiederholt die Form der Kreuzarme zweimal in immer kleineren Proportionen. Zweifach abgestuft, klingt das Kolossalmotiv leis und leiser aus. Bei Michelangelo ist jede Spur einer solchen Abtönung verschwunden.

Noch charakteristischer ist die Entwicklung des Wandsystems. Von einer zweigeschossigen Anlage ausgehend war Bramante schließlich selbst zu einer Kolossalordnung gekommen. Für die Enden der Kreuzarme aber hatte er Umgänge mit eingeschossigen Säulen beibehalten. Man

¹⁾ Dagobert Frey, Michelangelo-Studien. Wien 1920, Abb. 19—21.

²⁾ Abbildungen bei Geymüller, Raffaello Sanzio, tav. 4, 5. — Redtenbacher, Zeitschrift f. b. K. 1876, S. 33. — Theobald Hofmann, Raffael in seiner Bedeutung als Architekt. Zittau 1900—1911. Tafel 25—28.

steht so dem Kolossalen und Unfaßbaren nicht haltlos gegenüber. Das Gefühl findet eine Beruhigung in diesen menschlicher Größe näherstehenden Gestalten. Das Übergroße wird gleichsam faßbar. Antonio da Sangallo überträgt die Kolossalordnung auf die Tribunen, behält aber die Umgänge noch bei. Michelangelo beseitigt diese vorbereitenden Räume überhaupt. Der barocke Geist sucht das Überwältigende, Niederschlagende. Buonarrotti ist freilich hierin seinen Zeitgenossen allen voraus.

KAPITEL III.

1. Der Barock verlangt breite, schwere Massenhaftigkeit. Die schlanken Proportionen verschwinden. Die Gebäude fangen an lastender zu werden, ja hier und da droht die Form dem Drucke zu erliegen. Die graziöse Leichtigkeit der Renaissance wird als mager empfunden: die Formen werden breiter, gewichtiger. Man vergleiche die Balustrade der Kapitilstreppe mit derjenigen des Tempietto. Pilaster und Pfeiler werden entsprechend umgeformt¹⁾. Im Palastbau gibt man den Fassaden eine möglichst bedeutende horizontale Ausdehnung. Dabei unterbleibt jede Teilung durch vertikale Glieder. Nach dem Vorbild des Pal. Farnese läßt man die Pilasterordnungen weg, selbst bei einer Fassade von 19 Axen (Pal. Ruspoli, Abb. 71). Die Kirchenfassade gibt zwar die Vertikale nicht auf. Ihre rhythmische Komposition steigert sogar die Vertikalbewegung. Man sorgt aber durch mächtig vortretende Gesimse und Vervielfachung der Breitelinien für ein starkes Gegengewicht.

Ein unmittelbarer Ausdruck des Schweren und Lastenden ist die tiefe Senkung des Giebels. Man empfindet ihn nicht mehr als sich hebend, sondern als herabsinkend. Entscheidend für den Eindruck ist das horizontale Auslaufen der Fußlinie. Eines der frühesten Beispiele am Gesù des G. della Porta. Ebenda breite und schwere Akroterien zu beiden Seiten (Abb. 20). Niedrige Bildung des Sockels und Belastung der Träger durch hohe Attiken sind weitere Mittel, mit denen der Barock den beabsichtigten Eindruck zu erreichen versteht.

Ein sichtliches Behagen an der dumpfen Ausbreitung der Masse spricht aus den Treppenanlagen. Man will „salire con gravità“, wie der Aus-

¹⁾ Interessant ist, wie in der landschaftlichen Malerei, z. B. in der Behandlung der Bäume ein durchaus analoges Formgefühl zum Ausdruck kommt: breite volle Laubmassen statt der schlanken Bäumchen der Frührenaissance. Das saftig-schwere Laub der Feige ist namentlich so recht ein Barockgewächs. Annibale Carracci ist hierfür charakteristisch. — In der Farbgebung gleicherweise eine Bevorzugung der schweren dunklen Töne. Die Gemälde bekommen gleichsam mehr Gewicht.

druck bei Scamozzi lautet, aber die Treppen sind oft so gesenkt, daß das Gehen unbequem wird. Als monströses Beispiel können etwa jene runden Stufen genannt werden, die vom Kolonnadenplatz zu S. Peter den ersten Anstieg vermitteln. Sie sehen aus, als ob eine zähflüssige Masse sich langsam hier herunterwälze. An ein Ansteigen ist nicht mehr zu denken, man fühlt nur das Abwärts (Titelbild).

Dieses Nachgeben gegen die Schwere führt bis zu Erscheinungen, wo die Form unter der Gewalt der Last zu leiden beginnt. Der fröhliche Rundbogen bekommt eine gedrückte, elliptische Form. Michelangelo wölbt so die Hofloggien des Pal. Farnese im zweiten und dritten Geschoß¹⁾. Die Säulensockel, die früher schlank und hoch den Eindruck des Leichten wesentlich erhöhen halfen, werden jetzt zu einer unerquicklichen Gestalt herabgedrückt, so daß man die wuchtende Gewalt ihrer Last fühlen muß. (Vestibül des Pal. Farnese.)

Michelangelo tut den Schritt ins Große. In den Loggien des Konservatorenpalastes auf dem Kapitol gibt er Proportionen, die für sich allein als Dissonanzen wirken und erst durch das Ganze harmonisch gelöst erscheinen. Das Obergeschoß drückt dermaßen auf die kleinen, untergestellten Säulen, daß diese an die durchgehenden Pfeiler herangedrängt werden. Wir sind überzeugt, daß die Säulen nur gezwungen dastehen. Dieser Eindruck resultiert zum Teil aus dem höchst irrationalen und widrig-gequetschten Verhältnis des Säulenintervalls, das keine befriedigte und darum keine selbstgewollte Form sein kann²⁾.

Natürlich kam mit dieser Freude an der Stoffgewalt eine Tendenz zum Formlosen in die Baukunst, und ein Mann, der das Maßhalten hin und wieder vergessen hat, wie Giulio Romano, schritt denn auch gleich zum Äußersten: im Gigantenzimmer seines Pal. del Tè zu Mantua wird die Form vollständig vernichtet. Die rohe Masse bricht herein, ungeformte Felsblöcke statt der Gesimse, die Ecken abgestumpft, alles weicht aus den Fugen und das Chaos beherrscht den Raum.

Solche Fälle sind aber doch Ausnahmen und berühren kaum den Gesamtcharakter des Barock. Denn der Naturalismus, der an ländlichen Brunnen und Gartenarchitekturen die Masse in ihrer ganzen Formlosigkeit zeigt, ist entschuldigt.

2. Die breite Formbehandlung des Barockstils hängt zusammen mit einer ganz neuen Auffassung der Materie, ich meine, jener idealen Ma-

¹⁾ Vasari VII, 224. Con nuovo modo di sesto in forma di mezzo ovato fece condurre le volte etc.

²⁾ Das Motiv der durch zwei Geschosse gehenden Pilaster mit Säulen im Untergeschoß wiederholt in reiner Behandlung die Fassade von S. Giovanni in Laterano (Alessandro Galilei, beg. 1730, voll. 1736).



Abb. 20. Il Gesù. Fassade

terie, deren inneres Leben und Sich-Haben die Bauglieder zum Ausdruck bringen. Es ist, als wäre der harte spröde Stoff der Renaissance saftig und weich geworden. Man ist manchmal versucht, an Ton zu denken. Michelangelo modellierte in der Tat in Ton architektonische Dinge,

z. B. die geschwungene Treppe der Bibliothek von S. Lorenzo und anderes ¹⁾. „Seine Gebäude scheinen dies Verfahren durch eigenen Formenausdruck zu verraten“, bemerkt Jacob Burckhardt hierzu ²⁾. Auch die Malerei beginnt in dieser Weise den Stoff zu empfinden. Man vergleiche etwa — um den stärksten Gegensatz zu wählen — eine Landschaft des Annibale Carracci mit einer florentinischen der Frührenaissance: an Stelle des scharfen Felsgesteins ist eine klobige Masse getreten, die sich in saftigem Grünblau darstellt, vom Licht ein Stück weit durchschienen. Und diesen Fortschritt von einem scharfkantigen, man möchte fast sagen metallenen Stil zu einer weich-massigen Fülle und Saftigkeit gewahren wir in allem. Derselbe Annibale Carracci bezeichnet eine Figur Raffaels, sogar eine späte, als „schneidend hart wie ein Stück Holz“ ³⁾.

Über die Trockenheit der römischen Frührenaissance (Cancellaria) werden Klagen schon bei Vasari gehört. Vor der „secchezza“ hat der Barock den größten Abscheu. Indem sich nun aber der Stoff erweicht und die Masse gleichsam flüssig wird, löst sich der tektonische Zusammenhang, und der gleiche massenhafte Charakter des Stils, der uns in der breiten und schweren Formgebung entgegengetreten ist, kommt nun auch negativ in dem Mangel an Durchgliederung, dem Mangel an exakter Formung zum Vorschein.

Fürs erste wird die Mauer nicht mehr so behandelt, als ob sie aus einzelnen Steinen zusammengesetzt wäre, sondern als eine gleichmäßig verbundene Masse. Die Schichtung der einzelnen Steine wird nicht mehr als künstlerisches Motiv benützt, sondern womöglich ganz verdeckt. Hauptbeispiel der Renaissance: Die sauber gefügten Quadern der Cancellaria. Ebenda auch der Backstein in seiner ganzen Zierlichkeit zur Geltung gebracht (Seitenfassaden). Im Barock ist für Backstein die Übermörtelung das Allgemeine. Frühes Beispiel: Erdgeschoß des Pal. Farnese. In Oberitalien wird der Backstein in manchen Städten noch lange Zeit offen gezeigt. Der Haustein — in Rom hat man seit alten Zeiten den prächtigen Travertin — soll nie in einzelnen Blöcken wirken, sondern als Ganzes. Rustikafassaden gibt es darum nicht. Der Versuch, den Bramante und Raffael mit der Rustika machten (Sockelgeschoß der Paläste), findet in Rom wenig Anklang.

¹⁾ Vasari VII, 397; Bottari, *Lettere pittoriche* I, 17.

²⁾ Geschichte der Renaissance in Italien. § 50, S. 85. (Alle Zitate nach der 5. Auflage, Eßlingen 1912.)

³⁾ Una cosa di legno, tanto dura e tagliente. *Lettere pittoriche* I, 120. — Federico Zuccherò findet dann freilich auch das bolognesische Kolorit gegenüber den Lombarden zu trocken: man müsse „ingrassare il secco colorire della scuola Carraccesca“. *Lett. pitt.* VII, 513.



Abb. 21. Peruzzi. Pal. Costa

Peruzzi gab schon nicht mehr einzelne Blöcke, sondern zusammenhängende Lagen (Pal. Costa, Abb. 21). Verbreitet ist die Sitte, die Rustika in Bewurf nachzuahmen. Ganz dem barocken Gefühl widersprechend ist das Motiv des Gesù Nuovo in Neapel (1600): Überkleidung der ganzen Fassade mit fassettierter Rustika.

Man möchte sagen, der Barock entziehe der Mauer das tektonische Element. Die Masse verliert ihre innere Struktur. Wo keine rechteckigen Steine die Elemente bilden, da braucht man sich nicht zu scheuen, bald auch die geraden Linien und die scharfen Ecken verschwinden zu lassen. Das Harte und Spitzige wird abgestumpft und erweicht, das Eckige gerundet.

Dies Gefühl für weiche, volle Saftigkeit ist eigentümlich römisch. Florenz bleibt härter und trockener. Selbst Michelangelo kann seine Heimat nicht immer ganz verleugnen.



Abb. 22. Cancelleria. Wappenschild

Die Dekoration bot dem neuen Formgefühl den leichtesten Angriffspunkt. In Wappenschilden z. B. wird das barocke Ideal schon früh verwirklicht: Schild am Pal. Farnese von Michelangelo, um 1546, an Porta del Popolo von Nanni 1562, am Gesù von Giacomo della Porta usw. Vergleicht man mit diesen Mustern etwa den Schild vom Eck der Cancelleria, so wird die prinzipielle Verschiedenheit sogleich klar werden (Abb. 22 und 23). Das Renaissancewerk scheint zerbrechbar zu sein, der spröde Stoff begrenzt sich in scharfer Kante und harten Ecken, das vollsaftige Barockgebilde dagegen beugt sich in rundem Wulst in sich zurück¹⁾.

¹⁾ Es wird durch dieses charakteristische Motiv eine dem menschlichen Ohr ähnliche Form erzeugt. In Südbayern ist der Barockstil daher unter dem Namen „Ohrwaschlstil“ bekannt.



Abb. 23. Palazzo Farnese. Wappenschild

Auch die Kartusche (cartoccio) wird in dieser Weise behandelt, ganz abweichend von der florentinischen und oberitalienischen Art, wo man an geschnittenes Leder erinnert wird (Serlio, lib. IV, fol. 230).

Die Bildung des berühmten jonischen Kapitells, wie sie Michelangelo am Konservatorenpalast versuchte, gehört ebenfalls hierher (Abb. 24).

Der Marmor weicht fast durchweg dem Travertin, seitdem Michelangelo in der Dekoration des Farnesischen Hofes ihn „geadelt“ hatte¹⁾. Das „spugnoso“, das Schwammige des Steines ist so recht im Sinne barocker Formbehandlung. Der Marmor fordert stets zu feinerer Durchbildung auf.

Im Tektonischen erscheint das Weich-Massige in der bauchigen Form des Frieses schon frühe und noch bezeichnender in der des Sockels (Pal. Farnese, Abb. 25, e). Dann etwa in jener Giebelform, die den geschweiften Verdachungen unten einen schneckenartigen Abschluß gibt: von Vignola für das Hauptportal des Gesù projektiert, früher schon an den Sarkophagdeckeln der Mediceischen Kapelle von Michelangelo. Von der Bildung

¹⁾ Vasari Introduzione I, 123: più d'ogni altro maestro ha nobilitato questa pietra Michel Agnolo Buonarrotti nell' ornamento del cortile di casa Farnese.

der Voluten soll später die Rede sein. In eigentümlicher Verwendung findet sich der stilisierte Kranz oder Blätterwulst als Fries (Vignola), ja in der Lateransbasilika sind Bogenleibungen und Pilaster durch einen bauchigen Haufen aufgebundener Palmblätter dekoriert (Borromini). Die verschiedene Behandlung des ornamentierten Bandes in den beiden Stockwerken von S. Catarina de' Funari ist bemerkenswert (Abb. 53).

In der Profilierung wird ganz besonders auf die weich-flüssigen Linien acht gegeben. Zugleich setzen sich die einzelnen Teile nicht mehr scharf

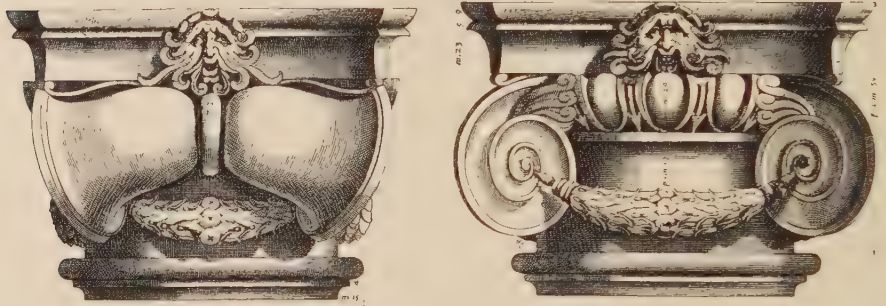


Abb. 24. Kapitäl des Konservatorenpalastes

voneinander ab, sondern einer geht in den andern über. So verletzt die Schroffheit, mit der in Florenz die Sparrendächer über die Mauer vorspringen, das römische Gefühl aufs empfindlichste. Das harte rechtwinklige Absetzen der Profile wird möglichst vermieden. Ich stelle zur Vergleichung zwei Profile von der Cancelleria neben einige spätere (Abbildung 25). Man wird den exakten, scharf trennenden Geschmack der Renaissance nicht verkennen. Dagegen im beginnenden Barock das sichtliche Bestreben, alles weich, flüssig zu machen.

Die Abneigung gegen das harte Absetzen im rechten Winkel ist so groß, daß man sich nicht scheut, eine tektonische Fläche unten in einer starken Rundung auslaufen zu lassen. Ein frühes Beispiel: der Sockel von Porta di S. Spirito von A. da Sangallo. Von dem gleichen Sangallo der Sockel von S. Peter, dessen Werkstücke Michelangelo übernahm. Im strengen Stil hat die Fläche kein Recht, die Vertikale zu verlassen¹⁾.

¹⁾ Diese Anläufe unten an senkrechten Flächen kennt bereits die Antike, wenn auch in bescheidenerem Maße. An Säulen und Pilastern widersprechen sie nicht dem klassischen Empfinden: Tempietto. Wo man also Pilasterbasen als Sockel auf die Wand überträgt, liegt es nahe, die Ausbiegung gleichfalls zu übernehmen. Am Tempietto ist dieses letztere noch vermieden. Im Ziegelbau sind die gebogenen Anläufe technisch schwer auszuführen. Wo Mischung von Haustein und Backstein vorliegt, wird der Anlauf gelegentlich zum Hausteinprofil hinzugezogen.

Nach dem gleichen Prinzip werden dann auch im Grundriß die Ecken abgestumpft. Ja, der Sinn für das Tektonische verliert sich so ganz und gar, daß bald die Mauer überhaupt nach Belieben aus- und einwärts geschwungen werden darf. Da dies Motiv als Ausdruck eines gesteigerten Bewegungsdranges erscheint, so wird erst unten davon des genaueren die Rede sein ¹⁾.

3. Die Masse entbehrt der vollkommenen Durchgliederung. Dies ist das dritte, entscheidende Moment. Die Glieder behalten einen massigen

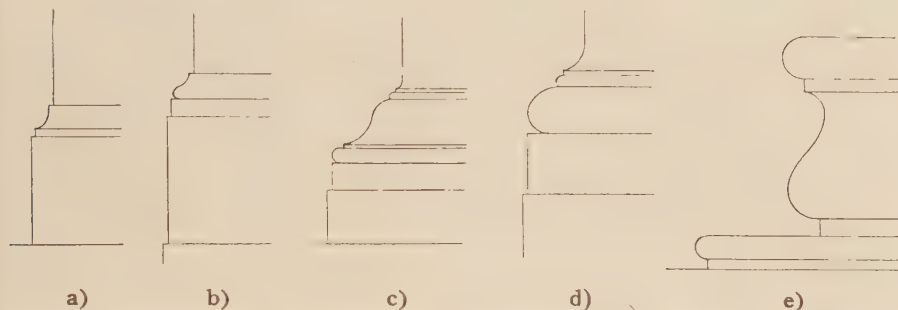


Abb. 25. Sockelprofile: a) Cancelleria, Erdgeschoß b) Cancelleria, Pilaster im ersten Geschoß c) Konservatorenpalast d) Porta di S. Spirito e) Pal. Farnese

Charakter, sie sind wenig differenziert. Sie setzen sich nicht einfach und exakt-begrenzt zu selbständigem Dasein heraus, vielmehr verliert das Einzelne seinen Wert und seine Kraft. Die Glieder müssen vervielfacht auftreten. Sie erscheinen nicht rein losgelöst und frei beweglich, sondern befangen im Stoff. Der Baukörper im ganzen bleibt dumpf geballt, ohne entwickeltere Gliederung im Grundriß oder Aufriß.

Die Heiterkeit der Renaissancearchitektur bestand gerade in der Auflockerung der Masse, in der glücklichen Durchbildung des Baukörpers und der freien Gelenkigkeit der einzelnen Glieder. Der Barock bedeutet eine Rückbildung zu einem formloseren Zustande, wie ja auch zierliches Detail nun geradezu gemieden wird.

Tragformen. Ein Symptom dieser Art ist zunächst die Verdrängung der Säule durch den Pfeiler. Der Ernst des Pfeilers besteht in seiner stofflichen Befangenheit. Während die Säule sich frei und rund und klar aus der Masse heraussetzt, in ihrer Form sich ganz selbst bestimmt, ganz Wille, ganz Leben ist, bleibt der Pfeiler sozusagen mit einem Fuße

¹⁾ Es muß übrigens auch bezüglich der anderen Beispiele erwähnt werden, daß das Moment der Bewegung eine Rolle mitspielt. Die rundlich auslaufende Fläche ist natürlich bewegter als die ebene Platte usw. Ich komme darum in anderem Zusammenhang nochmals darauf zurück.

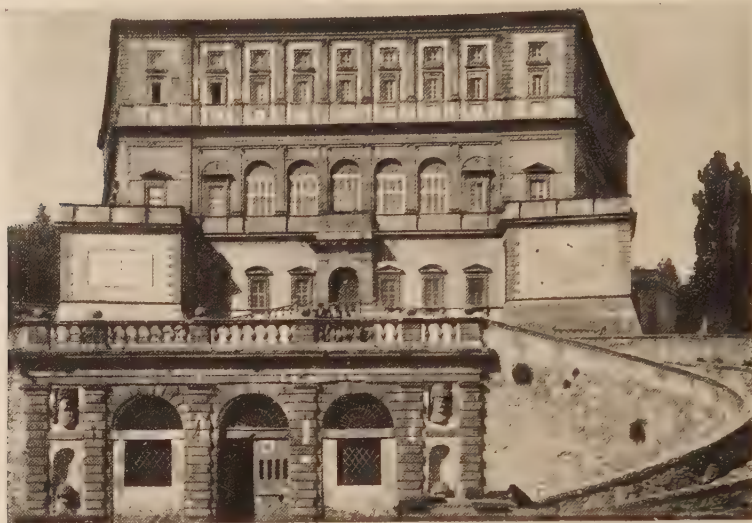


Abb. 26. Caprarola. Palazzo Farnese

in der Mauer stecken. Es fehlt ihm die selbständige Form, die Rundung. Der Eindruck des Massig-Schweren überwiegt.

Die fröhlichen Seestädte Genua, Neapel, Palermo opfern die Säule nie. Auch Florenz bleibt ihr im ganzen treu. In Rom erscheint sie erst wieder

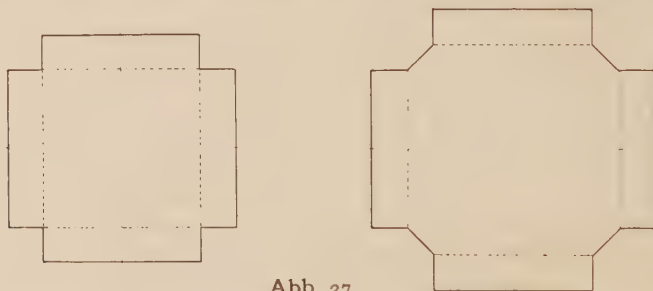


Abb. 27

a) Schema des Renaissancepfeilers b) Schema des Barockpfeilers

gegen Mitte des 17. Jahrhunderts. Die erste Periode des Barock ist ganz vom Pfeiler und Pilaster beherrscht.

Besonders empfindlich ist das Verschwinden der heiteren Säulenhöfe und Loggien. Der Hof von Pal. Farnese bezeichnet gegenüber dem der Cancellaria bereits den ganzen Wandel der Stimmung. Er ist von gewaltigem Ernst. Im Kirchenbau waren Pfeiler schon tektonisch gefordert. Die großen Tonnengewölbe verlangten ästhetisch und konstruktiv stärkere Träger. Der Pfeiler wird zur breiten, ungegliederten Mauermaße. Aber

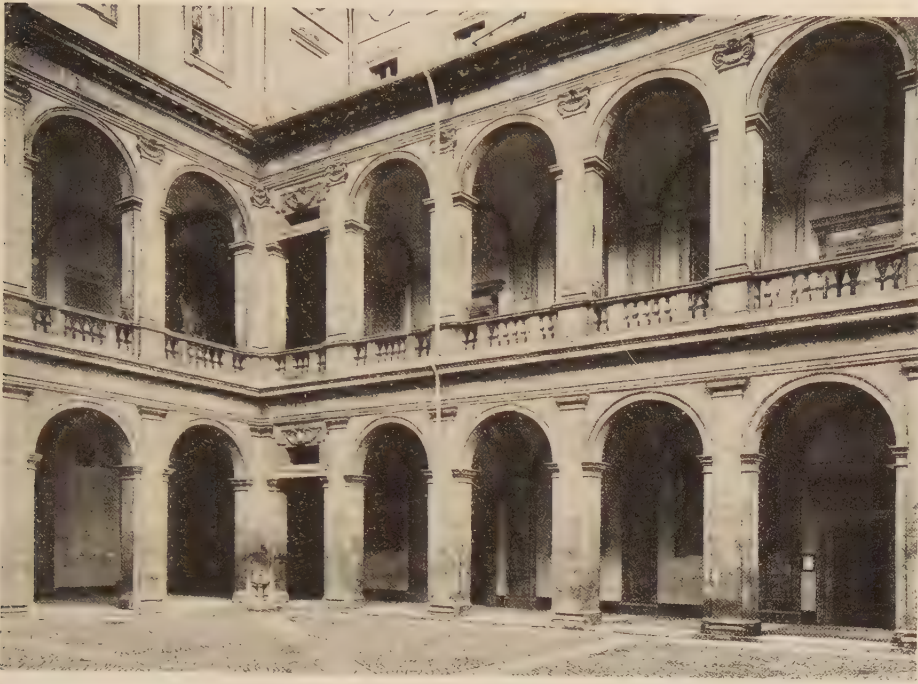


Abb. 28. Sapienza. Pfeilerhof

nicht genug. Der Stil tut noch ein übriges, den Eindruck des Massenhaften zu verstärken: der zwischengespannte Bogen darf oben nicht das Gesimse erreichen. Ein Stück Mauer bleibt undurchbrochen übrig. Zugleich fällt der krönende Schlußstein: Innensystem von Vignolas Gesù (Abb. 64) und schon früher die Hauptfenster vom Schloß Caprarola (Abb. 26); Innensystem von S. Maria ai Monti von G. della Porta; Scala Santa, Fassade von Domenico Fontana; schließlich S. Gregorio Magno, Fassade von Soria (1633, Abb. 61).

Oberitalien, das durch den Backstein von jeher gezwungen war, sich mit dem Pfeiler zu befreunden, wußte ihm einst durch schlanke Bildung und Auflösung in vier Pilaster eine recht leichte Form abzugewinnen (Abb. 27 a). Zu vergleichen etwa S. Giovanni Evangelista (Parma), S. Giustina (Padua) oder S. Salvatore (Venedig). Die Übersetzung dieses vierpilastrigen Pfeilers ins Barock-Massige lautet so, wie Abbildung 27 b zeigt, nach dem Beispiel, das Michelangelo im Konservatorenpalast gibt. Die Masse ist hier nicht mehr ganz durchgeformt, nicht mehr ganz eingefast von den Pilastern, sondern schaut an den stumpfen Ecken hervor. Als Kirchengrundriß erscheint die gleiche Form in dem kleinen Zentralbau S. Maria Scala Coeli (Tre Fontane).

Die Verdrängung der Säule durch den Pfeiler bedeutet natürlich gleichzeitig eine Verdrängung der Halbsäule durch den Pilaster (Abb. 28). Bezeichnend die Fortbildung des Farnesischen Hofes zum Pfeilerhof mit Pilastern bei Giacomo della Porta (Sapienza) und bei Ammanati (Collegio Romano).

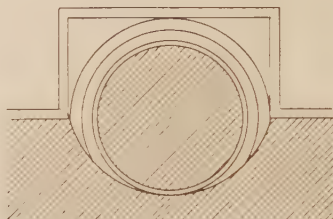


Abb. 29. Schema der Mauersäule

Weit verbreitete Sitte des Übergangs: Halbsäulen und Pilaster mit rohen Rustikaquadrern gleichwie mit Fesseln zu überziehen und an die Mauern zu schmieden. Serlio, der eine ganz unbändige Freude an Gestaltungen der Art hat, entschuldigt sich mit dem Beispiel Giulio Romanos (Architettura, lib. IV.). Auch Vignola hat das Motiv häufig für Toranlagen benützt, meist aber in ländlichem Zusammenhang.

Den höchsten Ausdruck von stofflicher Gebundenheit erreichte Michelangelo: die Form ringt mit der Masse. Es ist derselbe Fortgang zum Dissonierenden, gewissermaßen zum Pathologischen, den wir schon einmal bei Gelegenheit des kapitolinischen Palastes beobachteten, wo die Säulen unter der Last an die großen Pfeiler herangedrängt werden. Auch hier gibt Michelangelo einen leidentlichen Zustand: die Formglieder vermögen aus der erstickenden Umhüllung der Mauer sich nicht loszulösen. In der Vorhalle der Laurenziana (Abb. 30) treten die Säulen gar nicht aus der Fläche der Wand heraus, sondern bleiben zu zweien in Vertiefungen stecken. Die Komposition entbehrt so ganz und gar des Befriedigten und Befriedigenden, mit einem Worte der Notwendigkeit, daß der Eindruck einer unaufhörlichen Bewegung entsteht: leidenschaftliches Wühlen, aufgeregtes Ringen mit dem Stoff. Eine ganz einzige Wirkung, die der barocke Kunstgeist in diesem Raume hervorgebracht hat. Doppelt unvergleichlich durch die wunderbare Lösung, die das wilde Vorspiel in dem Hauptraum oben an der Treppe findet: hier wird alles ruhig und befriedigt. Der erste Raum war nur die Einleitung zu dieser zweiten edleren Wirkung. Über diese Komposition nach Kontrasten wird später noch einiges gesagt werden. Nur Michelangelo konnte so etwas wagen.

Die Loggien des Konservatorenpalastes wiederholen das Motiv in etwas anderer Form. Um sich für das Innere eine starke Kontrastwirkung zu



Abb. 30. Florenz. Laurenziana. Wandsystem

sichern, bildete Michelangelo alle Formen der unteren Halle äußerst schwer und massig: die Säulen kommen von der Mauer nicht los. Es sind keine Halbsäulen, sondern freie und völlige. Aber sie haben ihre Freiheit noch nicht errungen. Etwa die Hälfte ist losgelöst, der Rest steckt noch drin (Abb. 29). Für die Phantasie entsteht dadurch der Eindruck eines unablässigen, unruhigen Arbeitens nach Befreiung.

Die Spätern verwenden das Motiv der „Mauersäule“, wenn ich so sagen darf, sehr häufig, mit verschiedener Abstufung: viertel-, halb-, dreiviertel-freie Säulen. Bereits Vignola gebraucht es wiederholt (S. Anna dei Palafrenieri). Für Fassaden empfiehlt es sich schon wegen des kräftigen Schatteneffekts, der durch die Eintiefung zu beiden Seiten gegeben ist. (S. Susanna; S. Andrea della Valle). In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts verschwindet es. Die Säule wird frei, tritt vor und bekommt im Rücken einen begleitenden Wandpilaster (S. Maria in Campitelli).

Reduplikation. Die Renaissance gab jedes Glied rein und einfach, der Barock vervielfacht die Glieder.

Die erste Veranlassung hierzu lag in den anormalen Größenverhältnissen: das Gefühl verlangte kräftigere Formen. Kuppelung von Halbsäulen und

Pilastern kannte schon die Hochrenaissance. Später gewöhnt man sich überhaupt daran, alles mehrfach zu sagen (Ineinanderschachtelung von Giebeln usw.). Das Einzelne hat seine Kraft verloren, man glaubt nicht mehr daran. Wenn etwas als nicht bloß zufällig sich zur Geltung bringen will, muß es gedoppelt und verdreifacht auftreten. Ja, wo will man überhaupt noch eine Grenze setzen, sobald das Einfache einmal verlassen ist. Es kommt dazu ein Weiteres: die Vervielfältigung des Umrisses im malerischen Interesse. Die Form wird nicht gegeben mit einem Mal, ganz und voll und klar, sondern man schafft gleichsam eine Bildungssphäre, einen Komplex von Linien, wo man unsicher bleibt, welche die richtige sei. Es entsteht dadurch ein Bewegungseindruck: die Form scheint sich erst sammeln zu müssen.

Eine Vervielfältigung des Umrisses in diesem Sinne bietet das Motiv des Pilasterbündels: der Pilaster wird flankiert von je einem zurücktretenden Halbpilaster, später auch noch von einem fernerem Viertelpilaster. Der Ursprung dieses Motivs liegt wahrscheinlich im Backsteinbau, der leicht dazu kommen mußte, die Rundung der Halbsäule durch eine Abstufung dieser Art zu ersetzen. In der Tat findet man in romagnolischen und lombardischen Bauten ähnliche Formen einzeln schon in sehr früher Zeit (S. Cristoforo zu Ferrara).

Doch ist eine andere Entstehungsweise nicht ausgeschlossen. Die Loggia der Farnesina zeigt z. B. an der Wandseite das Motiv vollständig ausgebildet, nur in einem andern Sinn: es soll die Form des gegenüberstehenden Pfeilers mit seinem Pilaster flächenhaft wiederholt werden. So bereits in der Galerie des Vatikanischen Belvedere. (Giacomo da Pietrasanta?) Es ist wohl denkbar, daß man von hier aus die wirksame Form auf die Fassade übertrug.

In Rom ist das erste Beispiel von einem selbständigen Pilasterbündel durch Bramante gegeben worden, im ersten Geschoß des belvederischen Hofes¹⁾. Dann folgt Peruzzi (Pal. Costa, Abb. 21) und Michelangelo (Hof des Pal. Farnese, drittes Geschoß, Abb. 31). Damit war das Motiv der allgemeinen Nachahmung empfohlen.

Eine ähnliche Form ist der flache Rahmen, mit dem die Mauer eines Pilasterintervalls an drei Seiten umzogen zu werden pflegt. Es ist gleichsam eine Vor-Bildung des Pilasters. Wieder keine exakte und einfach bestimmte Formgebung, sondern eine Verwischung der Grenzen, kein klares Heraussetzen der Einzelform, sondern ein Überleiten, ein Ver-

¹⁾ Vgl. Serlio fol. 119. Ob die Form nicht erst dem Umbau durch Peruzzi angehört? Letarouilly scheint es nicht anzunehmen (Le Vatican I, Cour du Belvédère, Tafel 11). Am Gebäude selbst nur noch in einem Joch (Ostflügel links) in originaler Form erhalten.



Abb. 31. Palazzo Farnese, Hof. Pfeilerbündel

mitteln, das oft an chromatische Gänge in der Musik erinnert¹⁾. Die Mauereintiefung, oder — um den ersten Ausdruck beizubehalten — die Umziehung des Intervalls mit einem flachen Rahmenprofil ist offenbar wieder ein Backsteinmotiv. Man findet es bei Peruzzi, der als Sienese von Hause aus mit diesem Material vertraut war, dann in bedeutender Verwendung bei Michelangelo (Bibliothek von S. Lorenzo, Konservatorenpalast, Rückseite von S. Peter, Abb. 37).

Mit dieser Gewöhnung an das Vielfache hängt weiter eine Verdoppelung der Anfangs- und Schlußmotive zusammen. Die Formen begrenzen sich auch nach oben und unten nicht mehr exakt wie früher: statt einem sicheren Einsetzen und bestimmten Abschließen ein zögernder Anfang und ein Nicht-Aufhören-Können. Das erste Beispiel dieser für die form-

¹⁾ Höchst interessant ist, wie Bernini auch an Statuen einzelne Knochen, wie das Schienbein, im Effekt verdoppelt, vgl. Dohme, Kunst und Künstler: Italien III, 81, S. 38.

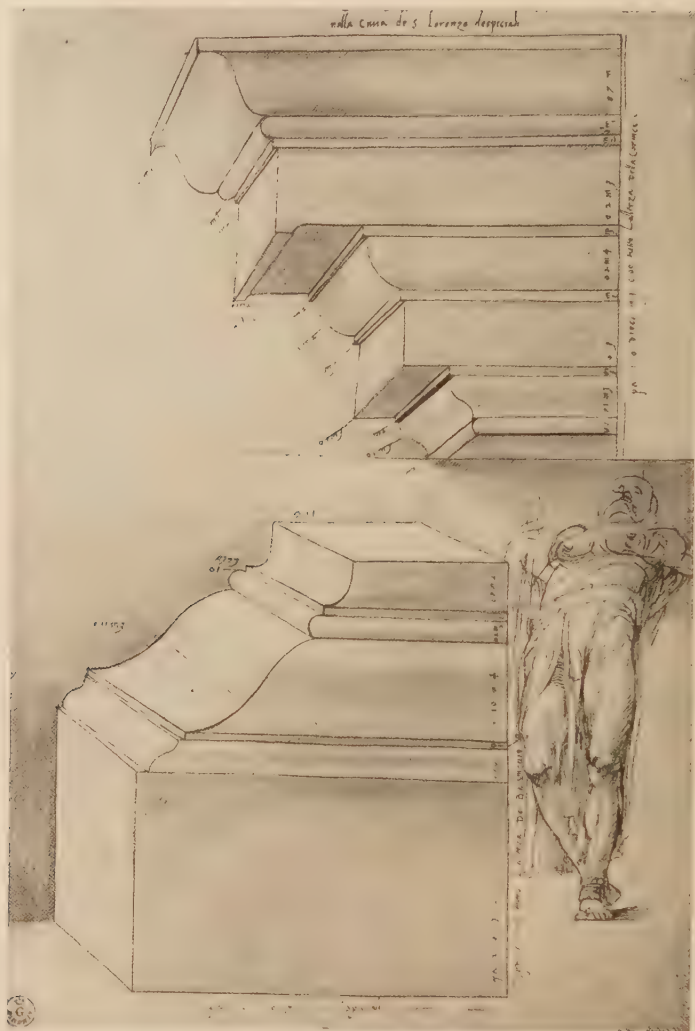


Abb. 32. Fra Giocondo. (Uffizien)

losere Kunst charakteristischen Erscheinung dürfte in der Bildung der Hofpfeiler von Pal. Farnese vorliegen. Man vergleiche, um des Unterschieds inne zu werden, diesen Sockel und die doppelten Gesimse mit den so einfachen und sichern Formen des Palladio im Hof der Carità zu Venedig.

In der Hochrenaissance genügt ein liegender Karnies zum Ausdruck des Massiven (Fra Giocondo, nach dem Vorbild der Arena in Verona, Abb. 32). Der gleiche Karnies verdoppelt in den Sockeln der vatikanischen Loggien. Die Ausladung für das flache Wandsystem entschieden zu kräftig. Vervielfachung des Sockelansatzes mit vorwiegend vertikaler Stoß-



Abb. 33. Michelangelo (Frey 163)

kraft am Grabmal Pauls III. (Guilelmo della Porta). Dann alle Säulen mit doppelter Platte (Michelangelo Abb. 33). Vervielfachung der Attika an Kirchenfassaden: Michelangelos Entwurf für San Lorenzo, Florenz. Vignolas Gesù-Fassade trotzdem noch einfach. Erst Portas Ausführung verwendet doppelte und dreifache Horizontalbänder. Die Linie des Kranzgesimses scheint noch mehrmals nachzuklingen. Unendlicher Abschluß.

Rahmen- und Eckbildung. Der Eindruck des Massenhaften ist wesentlich dadurch bedingt, daß der Stoff nicht eingefaßt ist von Rahmen, denen er sich ganz einordnete. Der Barock bezeichnet hier den vollkommensten Gegensatz zur Gotik. Die Gotik betont die zusammenhaltenden Glieder: feste Rahmen, leichte Füllung. Der Barock betont den Stoff: Der Rahmen fällt entweder ganz weg oder bleibt doch — trotz derber Bildung — ungenügend. Die Masse quillt über. Die Renaissance bezeichnet die Mitte: das vollkommene Gleichgewicht von Füllung und einschließender Form.

Die Füllungszierart, die der Pilaster in der Renaissance oft bekommt,

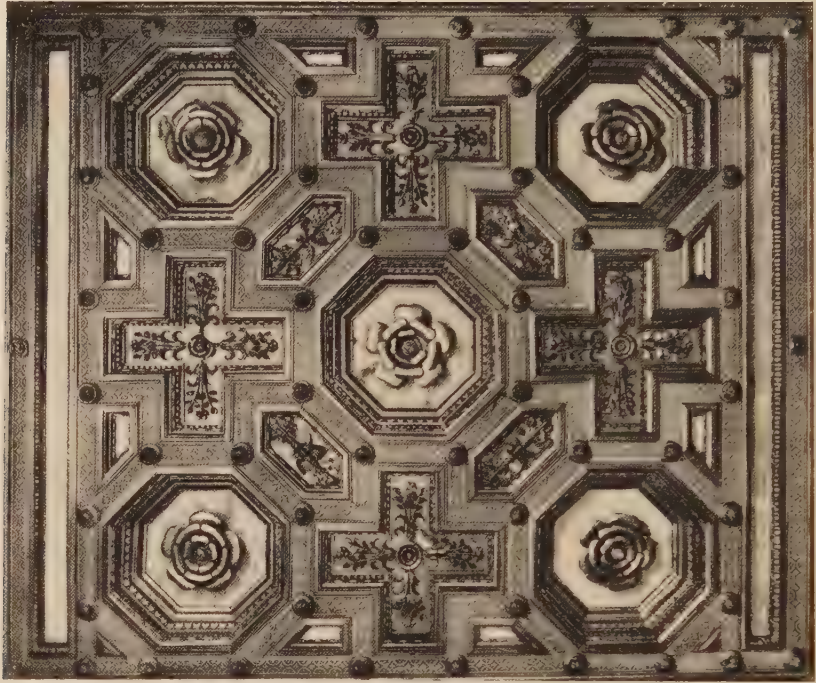


Abb. 34. Cancellaria. Holzdecke

ist für jene Zeit undenkbar ohne Eckrahmen. Der Barock beseitigt diese Einfassung und läßt das Ornament grenzenlos wuchern. Erste Beispiele: Michelangelo, Grabmal Julius' II. (S. Pietro in Vincoli); Ant. da Sangallo und Simone Mosca: Cappella Cesi in S. Maria della Pace (Vasari VI, 299). Das kassettierte Tonnengewölbe mußte stets mit einer Gurte abgeschlossen werden. Im Barock fällt diese Gurte weg, die Kassetten bedecken das Gewölbe ganz und ungefaßt. Sala Regia im Vatikan, ferner Capella Corsini von Galilei im Lateran, sonst eine der reineren Schöpfungen der Spätzeit (Abbildung bei Letarouilly, Tafel 227). Die Komposition im großen verfährt in der Bildung der Ecken genau so. Man erinnere sich nochmals an die gotische Betonung der Kraftglieder und an die barocke Betonung der Masse. Der Campanile des Giotto in Florenz gibt an den Ecken gleichsam vorspringende Türme im kleinen. Dem Stil kommt alles an auf kräftige Einfassung. Die Renaissance schließt eine Mauerfläche mit einem bloßen Pilaster, früher mit einem einzelnen, später auch mit einem gedoppelten. Der beginnende Barock rückt den Pilaster von der Ecke weg und läßt die rohe Mauermaße den Abschluß bilden (Vignola, kapitolinische Hallen; Vorhalle von S. Maria in Domnica, fälschlich dem Raffael



Abb. 35. Quirinal, Cappella Paolina. Stuckdecke

zugeschrieben). Wenn es sich nicht um einen einzelnen Pilaster, sondern um einen Pilasterbündel handelt, so entsteht ein ganzer Haufen von Ecklinien, so daß man gar nicht leicht die eigentliche Ecke heraus erkennt (Grabmal Pauls III. von Guilelmo della Porta, S. Gregorio Magno von Soria). Prinzipiell aber vermeidet es der Stil überhaupt, Eckwinkel zu zeigen. Er kennt nur Fassaden und hier bleiben die äußeren Teile ohnedies unbetont: die ganze Kraft und der ganze Reichtum werden nach der Mitte geworfen.

Eine höchst wirksame Steigerung des Motives gibt der Stil da, wo er die Füllung für den Raum zu groß bildet, die Füllung über den Rahmen herausquellen läßt. Die Komposition des Ganzen darf sich so weit natürlich nicht wagen. Diese äußersten Effekte sind nur im einzelnen möglich, wo die Dissonanz auch eine Lösung finden kann.

Beispiele: die Deckenformation (Abb. 34, 35). Die Kassetten werden so gefüllt, daß zwischen dem Inhalt und der Umschließung eine beständige Reibung stattfinden muß. In der Renaissance fügt sich alles wohlighineinander, alles hat Luft und Raum. Hier eine gedrängte Massenhaftigkeit. Man muß fürchten, die Füllung sprengt den Rahmen. Erste Muster in den Decken des Sangallo im Pal. Farnese: Ovale in engan-

schließende Rechtecke gezwängt (Letarouilly, Textabbildung S. 316). Über die eingeklemmten Nischen an Kirchenfassaden unten in dem betreffenden Abschnitt.

Füllung der Kuppelzwikel: die berühmten Figuren des Domenichino in S. Andrea della Valle sind für den Raum zu groß. Später läßt man ohne Bedenken den Inhalt überfluten (Innendekoration des Gesù in Rom).

In S. Peter ist das allmähliche Größerwerden der Zwickelfiguren über den Bogen des Langschiffes wohl zu beobachten: die jüngsten — ganz vorn am Eingange — sind die üppigsten. Es ist die gleiche Erscheinung, die sich in der statuarischen Füllung von Nischen wiederholt. Die Statue hat keinen Reiz, wenn sie nicht die Nische zu zersprengen droht.

Die Masse des Baukörpers im ganzen bleibt geschlossen, ungegliedert, ohne entwickelten Grundriß.

Sie bleibt geschlossen. Loggien und ähnliche Formen verschwinden. Die Öffnungen werden im Verhältnis zur Mauer immer geringer. Die geschlossene Travertinwand ist das Ideal der Kirchenfassade. Und der Palastbau denkt ähnlich. Gelegentlich wurde auch schon darauf hingewiesen, daß der öffnende Bogen nicht mehr bis an das Gesims heranreicht, sondern ein Stück Mauer undurchbrochen übrig lassen muß. Es liegt etwas Unbefriedigtes in diesem Motiv.

Die Fassade bleibt ungegliedert. Schon der „große Stil“ verlangt möglichst beschränkte Teilung. Der Barock vollends sucht Fassaden aus einem Stück zu geben. Doch soll die Einheit keine absolute sein: es bleiben Nebenteile, nur werden diese durchaus unselbständig gehalten. Und eben hierin liegt die mangelhafte Durchgliederung. Die Renaissance hatte ihre höchste Freude daran, das Ganze als eine harmonische Fügung einzelner, selbständiger Teile darzustellen. Sie löste z. B. gerne von der Kirchenfassade Flügelbauten ab, die im kleinen das Motiv des Hauptkörpers wiederholen sollten (Madonna di Campagna in Piacenza). Im Barock ist davon keine Rede. Die Nebenteile bleiben dumpf befangen in der Hauptmasse. Sie sind nicht zu einem individuellen Sonderdasein durchgebildet.

Und so im Grundriß: keine Entwicklung. Der Bau bleibt eine geballte Masse. Wie sehr aber beruht gerade auf dieser Auflockerung die Heiterkeit eines Gebäudes. Was wäre die Villa Rotonda des Palladio ohne ihre Vorhallen, was wäre die Farnesina ohne das reizende Motiv der vortretenden Flügel, die zu vollständiger Freiheit entlassen zu sein scheinen? Der Barock entschließt sich nie zu ähnlicher Bildung. Wo er das Flügelmotiv verwendet, da löst sich der vortretende Teil nicht von der Masse los. Es fehlt in den Gelenken (Villa Borghese und Pal. Barberini).

Der spätere Barock kommt eher wieder zu einer freieren Bildung.



Abb. 36. S. Girolamo della Carità

KAPITEL IV.

1. Massigkeit und Bewegung sind die Prinzipien des Barockstils. Die Absicht geht nicht auf die Vollkommenheit des architektonischen Körpers, nicht auf die Schönheit des „Gewächses“, wie Winckelmann sagen würde, sondern auf ein Geschehen, auf den Ausdruck einer bestimmten Bewegung in diesem Körper. Wie nun nach der einen Seite die Masse eine bedeutendere geworden ist und die Schwere zugenommen hat, so wird nach der anderen die Kraft der Formglieder gesteigert. Aber nicht so, daß der Baukörper gleichmäßig davon durchdrungen würde. Der Barock wirft vielmehr die ganze Kraft auf einen Punkt, bricht hier mit einem übermäßigen Aufwand los, indessen die anderen Partien dumpf und unbelebt bleiben. Die Funktionen des Hebens und Tragens, die früher gleichsam als selbstverständlich verrichtet wurden, ohne Hast und ohne Mühe, werden hier mit einer gewissen Gewalttätigkeit, mit leidenschaftlicher Anstrengung ausgeübt. Dabei wird die Aktion nicht einzelnen

Kraftgliedern überlassen, sondern der ganzen Masse mitgeteilt. Der ganze Körper wird in den Schwung der Bewegung hineingezogen.

2. Im Gegensatz zur Renaissance, die auf das Ruhige und Bleibende gerichtet war, tritt der Barock sogleich mit einem bestimmten Gefühl der Richtung auf. Er drängt aufwärts. Und so stellt sich dem oben beobachteten Zug zum Schweren und Breiten eine Vertikalkraft entgegen, die stärker und stärker werdend endlich die Horizontale überwindet. (Zweite Periode des Barockstils.)

Das Motiv des Hochdrangs äußert sich zunächst im einzelnen: in der ungleichen Verteilung der Plastik. Die Fenster legen ihren ganzen Akzent nach oben. Von dem klassischen Fenster der Renaissance mit Giebel und Halbsäulen verschwinden rasch diese letzteren. Sie werden ersetzt durch bloße Konsolen, die Giebel aber deswegen nicht gemäßigt, sondern im Gegenteil in schwerster ausladender Bildung gegeben, wobei auf energischen Schattenschlag als auf ein Hauptmittel der Wirkung gerechnet ist.

Es tritt dazu eine weitgehende Auflösung der Horizontalen, eine Brechung der Formen, die mit vollkommener Gleichgültigkeit gegen das Recht und den Sinn der Einzelform nur dem malerischen Bewegungseindruck des Ganzen nachgeht. An den Fenstern werden die vertikalen Seitenrahmen entweder nach unten über die Grundlinie des Fensters hinaus verlängert oder nach oben als Ohren fortgesetzt. Am Giebel wird die Fußlinie durchbrochen, dann auch der obere Winkel, bald beide miteinander. Für Bildungen dieser Art darf man immer zuerst auf Michelangelo als den Urheber raten. Höchst einflußreich: die Fenster des zweiten Hofgeschosses von Pal. Farnese, die ihrerseits durch die Formen der Laurenziana vorbereitet sind (Abb. 31). In bedeutsamem Gegensatz zu diesen aufgeregten Einzelformen behalten die großen Horizontalen des Gebälks ihre Ruhe. Die Verkröpfung wird während der ganzen ersten Periode sehr mäßig gehandhabt und bezieht sich meist auf ganze Mauerteile. Noch bis zu Maderna weiß man mit diesem Kontrast eine bedeutende Wirkung zu erzielen. Bedenklich wird die Sache erst im Verlauf des 17. Jahrhunderts, wenn jeder Halb- und Viertelpilaster im Gebälk sein Echo finden will, und also die Linie vollständig vernichtet wird. Dies ist dann auch die Zeit, wo das tektonische Gefüge einer wilden Bewegungsgier zum Opfer fällt, wo die Giebel sich bäumen und nach außen werfen. Wir haben diese Entwicklung nicht zu verfolgen, obgleich ihr Beginn noch in das 16. Jahrhundert fällt.

Ein anderer Ausdruck des Hochdrangs ist das Beschleunigen der Linienbewegung. Hierher gehört die Bildung von hermenartigen Pilastern: die nach oben divergierenden Linien scheinen mit größerer Hast aufzusteigen als die parallelen (Michelangelo, Treppenraum der Laurenziana,



Abb. 37. St. Peter

Grab Julius' II. in S. Pietro in Vincoli. Dann hie und da bei Vignola). Die gewundenen Säulen gehen auf das gleiche Bedürfnis zurück: man will die Bewegung sehen. In der monumentalen Kunst dürften die an Berninis Tabernakel die ersten sein (1633). Die Theorie in den späteren

Auflagen von Vignolas Regola beruft sich wenigstens auf diese¹⁾. Für den Frühbarock ist die Form ohne Belang. Über den Ausdruck des Hochdrangs im Kuppelbau wird im Zusammenhang der gesamten kirchlichen Architektur die Rede sein.

3. Von höchster Bedeutung wurde das neue Gefühl für die Kirchenfassade. Es bedingte zunächst eine ganz neue Art der Flächenfüllung. Fenster oder Nischen, die früher zu der ihnen zugeteilten Fläche ein durchaus ruhiges und befriedigtes Verhältnis gehabt hatten, so daß eines gerade für das andere da zu sein schien, werden nun ganz außer Beziehung zu ihr gesetzt (Abb. 36). Die Nische mit ihrer Giebelarchitektur drängt so hoch hinauf, bis sie irgendwo anstößt. Sie füllt nicht das Pilasterintervall, das ihr angewiesen ist, in befriedigender Weise, sondern strebt aufwärts so weit sie kann, während unten ein großer Raum freibleibt. Erhöht wird der Eindruck des Hochdrangs dadurch, daß die Nischen meist auch seitlich von den eng zusammentretenden Pilastern beengt scheinen.

Es treten hier Symptome auf, die an die Gotik erinnern, obwohl sonst Gotik und Barock das Allertgegensetzteste bezeichnen. Der Unterschied ist auch in diesem Falle ein wesentlicher. In der Gotik strahlen die Vertikalkräfte unbehindert aufwärts und lösen sich oben spielend auf. Der Barock läßt sie erst hart zusammenstoßen mit einem schweren Gesims, gibt dann aber — und dies ist das Bedeutsamste — jedesmal eine beruhigende Lösung.

In den oberen Teilen finden sich Fläche und Füllung befriedigter zusammen. Die vollständige Beruhigung wird dem Innern aufbehalten und gerade dieser Kontrast zwischen der aufgeregten Sprache der Fassade und der gelassenen Ruhe des Innern gehört zu den gewaltigsten Wirkungen, die die barocke Kunst ausübt. Leider hat die Dekorationswut späterer Zeiten an vielen Monumenten das Innere so umgestaltet, daß die Kontrastwirkung vernichtet ist.

Der Ursprung dieses Vertikalmotivs, der Beruhigung eines heftigen Dranges nach oben liegt bei Michelangelo. Der Vorraum der Laurentiana zeigt es schon in vollkommen klarer Ausbildung. Man vergleiche die analogen Teile im Ober- und Untergeschoß. Die lukenartige Eintiefung über den Hauptnischen ist unten oblong gebildet mit langen Ohren, oben quadratisch mit eingeschriebenem Kreis. Eine vollständigere Beruhigung ist nicht denkbar. Für Rom mag die Rückseite von S. Peter entscheidend gewesen sein: im großartigsten Sinne läßt Michelangelo die

¹⁾ Bekanntlich finden sie sich schon auf Raffaels Tapeten nach alten Mustern. Vignola gibt (1562) die Anleitung zur Konstruktion gewundener Säulen (Regola delle cinque ordini, Tafel 31).



Abb. 38. S. Maria della Pace

Formen nach oben immer reiner und stiller werden. Die Unruhe wird hier noch dadurch vermehrt, daß die Mauerfelder abwechselnd je zwei und je drei Fenster (Nischen) übereinander enthalten. Die Flächenfüllungen stimmen also auch unter sich nicht zusammen (Abb. 37). Die Lösung des an sich widrigen Fassadenmotivs liegt in der Kuppel. Man kann hier ahnen lernen, was dieser Mann unter dem „Komponieren im Großen“ verstand.

4. Die horizontale Komposition macht eine ähnliche Entwicklung durch. In scharfem Gegensatz gegen die florentinisch-klassische Sinnesweise,

die gerade im gleichmäßigen Durchstimmen ihren Stolz gefunden hatte und sogar auf alle Pracht der Eingangstore und der Hauptfenster an ihren Palästen verzichtete, sucht man jetzt eine Bewegung in die Komposition hineinzubringen, indem man die Effekte nach der Mitte zu steigert.

In einfachster Form erscheint dies Prinzip als rhythmische Folge gegenüber einer bloß metrisch-regelmäßigen. Die Säulenstellung, die Raffael für die Petersfassade projektierte, ist bewegt, aber noch nicht rhythmisch (Geymüller, Tafel 26, Fig. 2). In den Entwürfen Peruzzis lassen sich bereits Ansätze zu rhythmischer Komposition beobachten. Die entscheidende Wandlung, in der das metrische Prinzip in ein rhythmisches umgesetzt wird, liegt zwischen dem Projekt Antonio da Sangallos und der Michelangelo-Fassade (Kommentar, Artikel 4).

Rhythmische Anordnung der Fenster am Pal. Chigi (Giacomo della Porta): nach der Mitte zu folgen sich die Fenster in immer rascherem Tempo, ohne daß die Verschiedenheit der Intervalle in irgendeiner Weise tektonisch motiviert wäre (Abb. 7). Ähnliche Gruppierung der Fenster am Pal. Sciarra-Colonna und unregelmäßig am Pal. Ruspoli von Ammannati (Abbildung 71).

Eine weitergehende Ausbildung des Prinzips zeigen die Kirchenfassaden. Unter Giacomo della Porta werden sie zu einem System übereinander geschobener Teile, wobei der plastische Ausdruck nach der Mitte zu beständig wächst: Fortgang von Pilastern zu Halb- und Vollsäulen. Die Anstrengung, das allmähliche Sammeln der Kraft wird so zur Anschauung gebracht, namentlich da, wo noch eine Häufung der Säulen in der Mitte eintritt. Die Eckfelder bleiben fast ganz tonlos. Der Körper ist nicht gleichmäßig belebt. Vignolas Gesüprojeckt bezeichnet etwa den Anfang dieser Bewegung nach der Mitte zu, die sich gegen das Ende des Jahrhunderts immer deutlicher ausspricht (S. Susanna).

Die letzte Konsequenz war dann die Schwingung der ganzen Mauer- masse in der Weise, daß die Fassade an den Enden sich etwas einwärts wölbt, in der Mitte dagegen eine lebhafte Bewegung nach vorn, auf den Beschauer zu erhält. Es ist das die Linie, die Michelangelo für seine berühmte Treppe in der Laurenziana verwandte. Übrigens wollte er die Treppe von Holz, nicht von Stein. Peruzzis Pal. Massimi alle Colonne ist kaum hierher zu rechnen, da hier offenbar die Straße die Form vorschrieb und kein ästhetischer Grund entscheidend war.

Das erste Beispiel von Schwingung im großen gab Antonio da Sangallo, aber lediglich als Einwärtswölbung: Zecca vecchia¹⁾ und Porta di

¹⁾ Banco di S. Spirito. Grundriß bei Letarouilly, S. 182. Die Einbuchtung durch die Eck- und Platzsituation begünstigt. Kommentar, Artikel 3. Vasari versäumt

S. Spirito. Ferner das Casino Pius' IV an der Flaminischen Straße (Ammannati und Ligorio). Schwingung einer ganzen Fassade an S. Maria della Pace von Pietro da Cortona (Abb. 38, Umbau vollendet 1656). Die Front wirkt wie zusammengestückt aus zwei Gebäuden, von denen das eine konkav, das andere konvex ausschwingt. In der Möbelkunst ähnlich harte Begegnung von widerstrebenden Kurven. Die Schwingung milder bei Carlo Rainaldi: S. Agnese an Piazza Navona (1652). Völlig ausgeglichen und flüssig erst bei Borromini: S. Carlo alle quattro Fontane (1667), das äußerst Mögliche. Ferner Oratorio di S. Filippo Neri, S. Marcello al Corso und viele andere. Geschwungene Palastfassaden kennt Rom nicht.

Durch die Schwingung der Mauer erreichte der Barock noch einen anderen Zweck: indem sämtliche Giebel, Fenster, Säulen die Beugung begleiten, entsteht für das Auge ein lebhafter Bewegungseindruck. Es sieht gleichartige Formen gleichzeitig unter verschiedenem Winkel. Die Wirkung ist die, daß zum Beispiel Säulen, die nach verschiedenen Achsen orientiert sind, sich beständig zu wenden und zu drehen scheinen. Man glaubt, ein wilder Taumel habe plötzlich alle Glieder ergriffen. Das sind die Künste des Borromini.

Mit dem aber verliert auch der Stil seinen ursprünglichen Charakter des Massig-Ernsten. Man kann die leeren Mauern nicht mehr ertragen, alles löst sich auf in Dekoration und Bewegung.

5. Der Barock gibt nirgends das Fertige und Befriedigte. Nicht die Ruhe des Seins, sondern die Unruhe des Werdens, die Spannung eines veränderlichen Zustandes. Es resultiert hieraus in anderer Art wiederum ein Bewegungseindruck.

Dahin gehört das Motiv der Spannung in den Proportionen.

Der Kreis ist eine durchaus ruhige, unveränderliche Form. Das Oval ist unruhig, scheint jeden Augenblick anders werden zu wollen. Es fehlt ihm die Notwendigkeit. Der Barock sucht prinzipiell diese „freien“ Proportionen auf. Das Abgeschlossene, Fertige ist seinem Wesen zuwider.

Er gebraucht das Oval nicht nur für Medaillons und ähnliches, sondern auch als Grundrißform für Säle, Höfe, Kirchen. Früh erscheint es im Zusammenhang mit einer aufgeregten Beweglichkeit bei Correggio zu einer Zeit, als in Rom noch niemand daran dachte, weder in der Malerei, noch gar in der Architektur¹⁾. Michelangelo scheint der Ver-

nicht, auf das neue Motiv aufmerksam zu machen. Vita di Sangallo: fece Antonio la facciata della zecca vecchia con bellissima grazia in quello angolo girato in tondo, che è tenuto cosa difficile e miraculosa. (V. 458.)

¹⁾ Correggios Jugendbild der Madonna mit dem hl. Franz (Dresden): ovaless Medaillon mit Blattkranz (1515). Die sonst schon recht malerische Madonna di Foligno Raffaels zeigt noch die reine Rundung der Glorie. (Vgl. Rumohr a. a. O., III, S. 565.)



Abb. 39. Caprarola. Pal. Farnese. Hof

mittler zu sein: ovales Postament der Reiterstatue des Marc Aurel auf dem Kapitol (1546) in Rücksicht auf den oval gedachten Platz¹⁾. Bei Vignola das Oval mehrfach: Medaillons im Hofe von Caprarola (Abb. 39), ovale Treppenanlage im Pal. di Firenze usw. Ovale Teatro im Hofe der Sapienza (Giacomo della Porta) als Umbildung des halbrunden aus dem belvederischen Hofe. In den Kirchenfassaden verschwindet das kreisrunde Oberfenster der Renaissance vollständig. Elliptische Raumgestaltung zuerst bei Serlio in der Theorie²⁾. Die praktische Durchführung folgt bald darauf: Vignola, S. Andrea und S. Anna dei Palafrenieri (Abb. 44, 45).

Gleicherweise weicht das Quadrat dem Oblongum. Dabei ist zu bemerken, daß das Oblongum (und die Ellipse) vom goldenen Schnitt einen stabilen Charakter hat den anderen Proportionen gegenüber, die

¹⁾ Den Rossen vorn an der Treppemündung gab er geradlinige Sockel (Dupéracstich). Statt der Rossebändiger im Jahre 1583 die Dioskuren aufgestellt. Die Sockel, geradlinig mit halbkreisförmiger Stirnseite von Giacomo della Porta.

²⁾ Serlio, *Architettura* lib. V, fol. 204. Noch früher ein Projekt Peruzzis für die Kirche von S. Giacomo degli Incurabili. Handzeichnung Uffizien No. 577. (Publiziert von Redtenbacher, *Handzeichnungen Peruzzis der Galerie der Uffizien in Florenz*, Karlsruhe 1875, Tafel VIII, Fig. 1.)

schlanker oder gedrückter sind. Der Barock geht diesem Verhältnisse darum aus dem Wege, während die Renaissance ihm im Gegenteil durchaus huldigte. Den monumentalsten Ausdruck gibt sich der neue Geist, indem er im Kirchenbau das Zentralsystem dem Langhaussystem opfert.

Eine Steigerung dieses Prinzips der Spannung liegt da vor, wo das verletzend Unbefriedigte gegeben wird. Wir haben Fälle dieser Art schon erwähnt. Wenn die Säule in der Mauer stecken bleibt oder die Masse über den Rahmen herauszuquellen droht oder an Fassaden die einzelnen Felder eine dissonierende Füllung zeigen, so resultiert jedesmal ein Bewegungseindruck.

6. Wie der Barock hier seine Absicht erreicht, indem er das Regellose und scheinbar Unfertige gibt, das sich noch nicht zurechtgesetzt, noch keine bleibende Form gewonnen hat, so weiß er im gleichen Sinne das „male-
rische“ Motiv der Deckung, der Unfaßbarkeit, sich zunutze zu machen.

Hier ist nochmals zu nennen: die Form des Pilasterbündels, die die Phantasie beständig reizt, den Halbpilaster „auszudenken“. Das strenge architektonische Gefühl verlangt lauter ganze und klare Formen, die eben darum ruhig sind. Wo immer dagegen etwas übereinander geschoben ist, ist ein Unfaßbares und damit ein Bewegungsreiz gegeben.

Tritt nun zu der teilweisen Deckung eine verwickelte Komposition und eine bis zum Unüberschaubaren gesteigerte Fülle der Formen und Motive, wo das Einzelne, so groß es gebildet ist, seine Bedeutung in dem Masseneffekt vollständig verliert, so sind die Elemente vorhanden zu dem Eindruck jenes rauschenden und berauschenden Reichtums, wie er dem Barock eigentümlich ist.

Ich nenne als Beispiel die Deckenkomposition der Galeria Farnese, das Werk der Carracci (Abb 40). Sie ist unter dem Einfluß der Sixtinischen Decke entstanden. Aber welch ein Unterschied! Die einfache, klare, architektonische Disposition Michelangelos ist der Absicht auf unergründlichen Reichtum zum Opfer gefallen. Die Anlage des Ganzen ist sehr schwer zu erkennen. Das Auge bleibt angesichts des Unfaßbaren immer in einer gewissen Unruhe. Bild ist über Bild geschoben. Man glaubt ins Endlose nur immer eines wegrücken zu können, um zu einem Neuen zu gelangen. An den Eckwinkeln eröffnet sich ein Ausblick in die Unendlichkeit des leeren Raumes.

Die gleichen Grundsätze beherrschen die Prunkfassaden von S. Peter und seinen Nachbildern. Bei der Fülle über- und durcheinander geschobener Motive weiß man fast nicht mehr, wo eigentlich die wirkliche raumabschließende Mauer sei. (S. Maria della Pace.)

7. Und eben diese Abneigung gegen das bestimmt Begrenzte ist vielleicht der tiefste Zug im Charakter dieses Stiles.



Abb. 40. Galeria Farnese. Decke

In seiner höchsten Leistung, in den Innenräumen der Kirchen tritt ein ganz neues, auf das Unendliche gerichtetes Raumgefühl in die Kunst ein. Die Form löst sich auf, um das Malerische im höchsten Sinne, den Zauber des Lichtes, einzulassen. Die Absicht geht nicht mehr auf eine bestimmte kubische Proportion, auf ein wohlütiges Verhältnis von Höhe, Breite und Tiefe eines bestimmten, geschlossenen Raumes: der malerische Stil denkt zuerst an den Beleuchtungseffekt. Die Unergründlichkeit einer dunklen Tiefe, die Magie des Lichtes, das von oben aus den unsichtbaren Höhen der Kuppel sich ergießt, der Übergang vom Dunkeln zum Hellen und Helleren, das sind die Mittel, mit denen er wirkt.

Der Raum, den die Renaissance gleichmäßig hell hielt und nicht anders denn als einen tektonisch geschlossenen sich vorstellen konnte, scheint hier im Unbegrenzten sich zu verlaufen. Man denkt gar nicht an die äußere Gestalt: nach allen Seiten wird der Blick ins Unendliche geleitet. Der Chorabschluß verschwindet in dem Goldgeflimmer des aufgetürmten Hochaltars, im Glanz der „splendori celesti“. Seitlich lassen die dunklen Kapellen nichts Bestimmtes erkennen. Zu Häupten aber, wo einst eine flache Decke ruhig den Raum geschlossen hatte, wölbt sich eine ungeheure Tonne, oder nein! sie ist ja offen: Wolken fluten hernieder, Engel-



Abb. 41. St. Ignazio. Deckenbild

scharen, Himmelsglanz — in unermesslichen Räumen verliert sich Blick und Gedanke.

Ich darf nicht verschweigen, daß diese Wirkungen einer alles vermögenden Dekoration erst der späteren Zeit des Barock angehören (Abb 41). Immerhin tritt aber der bedeutsame Zug der neuen Kunst, das formlose Schwelgen in Raum und Licht, von Anfang an mit aller Entschiedenheit hervor.

Der Gegensatz zur Renaissance ist natürlich nur ein relativer. Die frühere Zeit hat sich dem Reiz der Lichtwirkungen wohl nicht gänzlich entziehen können. Doch sind wir jedenfalls geneigt, die Dinge malerischer aufzufassen als die Zeitgenossen, mehr malerische Absicht hineinzusehen, als wirklich darin liegt. Man muß als prinzipiellen Gesichtspunkt festhalten, daß ein Sinn für Effekte der Beleuchtung nicht vorhanden sein kann, so lange die Malerei keinen derartigen Geschmack zeigt.

8. Schluß. Das System der Proportionalität. Die Renaissance hatte schon frühe ein klares Bewußtsein darüber ausgebildet, daß das Zeichen des Vollkommenen in der Kunst der Charakter der Notwendigkeit sei. Das Vollkommene muß den Eindruck geben, als könnte es gar nicht anders sein, als zerstöre jede Änderung oder Umstellung auch nur des kleinsten Teiles Sinn und Schönheit des Ganzen. Es ist sehr bedeutsam und für den Beruf der italienischen Kunst zur Klassizität vielleicht bezeichnender als irgend etwas anderes, daß dieses Gesetz (wenn

man so sagen darf) schon um die Mitte des 15. Jahrhunderts erkannt und ausgesprochen wurde. Das Verdienst gebührt dem großen Leon Battista Alberti. Die klassische Stelle im sechsten Buche seiner Schrift *De re aedificatoria*¹⁾ lautet:

„Nos tamen sic deffiniemus: ut sit pulchritudo certa cum ratione concinnitas universarum partium in eo cujus sint: ita ut addi aut diminui aut immutari possit nihil quin improbabilius reddat. Magnum hoc et divinum usw.“

Alberti spricht hier wie ein Prophet. Die das Gesetz erfüllten — ein halbes Jahrhundert später —, waren Raffael und Bramante.

Fragt man, wie die Architektur diesen Eindruck der Notwendigkeit erreiche, so ist zu antworten, daß er fast ausschließlich abhängt von der Harmonie der Proportionen. Die mannigfachen Proportionen des Ganzen und der Teile müssen sich ausweisen als bedingt von einer allen zugrunde liegenden Einheit. Keine darf zufällig scheinen, sondern jede muß aus der andern sich ergeben mit Notwendigkeit, als die allein natürliche, allein denkbare.

Man spricht in solchen Fällen von dem Eindruck des Organischen. Mit Recht. Denn das Geheimnis liegt eben darin, daß die Kunst arbeitet wie die Natur: im einzelnen wird stets das Bild des Ganzen wiederholt.

Ich gebe ein Beispiel: das oberste Flügelgeschoß der Cancellaria (Abb. 42). Zu dem Hauptfenster ist proportional das obere kleine Fenster, und beide wiederholen nur die Proportion des Pilasterintervalls, das ihnen als Raum angewiesen ist. Nicht genug: die Fläche der gesamten Ordnung ist nach dem gleichen Verhältnis bestimmt, nur in umgekehrtem Sinne ($b : h = H : B$). Die Diagonalen stehen senkrecht aufeinander. Hierdurch ist nun schon für die Eckfelder die Proportion gegeben. Allein sie haben noch einen höheren Sinn: sie wiederholen im kleinen die Form des ganzen dreigeschossigen Flügels, ausschließlich natürlich von Sockel und Kranzgesims²⁾. Man staunt über diese Harmonie, die das Einzelne und das Ganze verbindet. Sie erstreckt sich noch viel weiter. Kein Kleinstes ist in seiner Form zufällig, sondern alles bedingt von der einmal angenommenen Grundproportion. Und diese allein wäre willkürlich gewählt und ohne

¹⁾ 1452 zeigte Alberti das Manuskript dem Papste Nikolaus V. — Erste Ausgabe: Florenz 1485.

²⁾ Diese Art der Proportionalität hat zuerst August Thiersch behandelt und namentlich an antiken Denkmälern aufs erstaunlichste nachgewiesen. Seine höchst wertvolle Abhandlung findet sich im Handbuch der Architektur, herausgegeben von Durm u. a. IV, 1. Die Theorie wäre nur noch zu ergänzen durch das Prinzip der umgekehrten Proportionalität. Ich hoffe in anderem Zusammenhange darauf zurückzukommen.

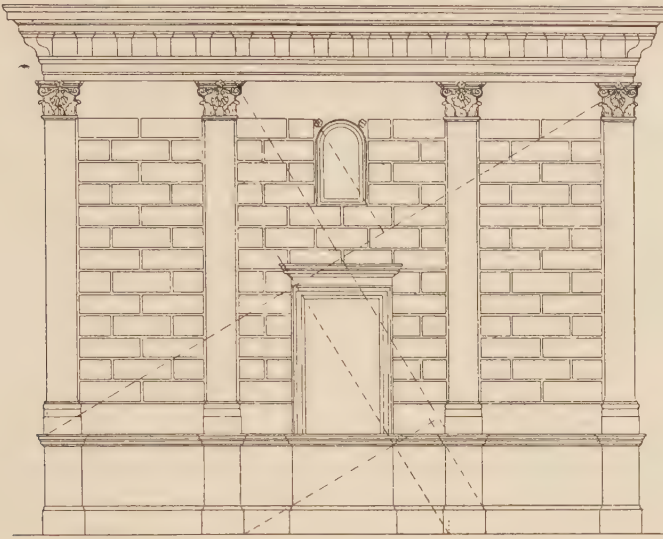


Abb. 42. Cancellaria. Oberstes Geschoß. Eckflügel

Notwendigkeit? Nein, sie ist hier bestimmt durch das Verhältnis des goldenen Schnittes, ein Verhältnis, das wir als „reines“, mit anderen Worten als ein unbedingt wohlgefälliges und darum natürliches empfinden.

Was wir Proportionalität nennen, nennt Alberti *finizio*¹⁾. Er definiert sie als „*correspondentia quaedam linearum inter se, quibus quantitates (der Länge, Breite und Tiefe) dimetiantur*“, was allerdings wenig besagt. Dagegen ist es wahrscheinlich, daß Alberti bei den Worten des VI. Buches: „*omnia ad certos angulos paribus lineis adaequanda*“ dem Sinne nach mit unserer Theorie zusammentrifft. Die „*finizio*“ ist ein Moment des höchsten Begriffes, der „*concinnitas*“. Im wesentlichen geht aber beides ziemlich ineinander auf. Alberti ist wenigstens genötigt, beiderseits gleiche Worte zu gebrauchen. Gemeint ist eben das durchaus Harmonische. Die „*concinnitas*“ bewirkt, daß die verschiedenen Teile „*mutuo ad speciem correspondeant*“. Anderswo heißt sie „*consensus et conspiratio partium*“. Und wenn er von einer schönen Fassade als einer „*musica*“ spricht, an der man keinen Ton ändern dürfe, so meint er auch nichts anderes als das Notwendige oder, wenn man will, das Organische in der Formfügung²⁾.

Der Barock hat keinen Sinn für diese Begriffe. Er kann ihn nicht haben. Was seine Kunst zum Ausdruck bringen will, ist nicht das vollendete

¹⁾ Die Stellen hierüber im IX. Buch.

²⁾ Die ganze Darstellung bei Alberti ist unabhängig von Vitruv, der „*proportio*“ definiert als „*ratae partis membrorum in omni opere totiusque commodulatio*“ (De architectura lib. III, I, 1).

Sein, sondern ein Werden, eine Bewegung. Darum wird das Formgefüge gelockert. Der Barock wagt es, unreine Proportionen zu geben und den Zusammenklang der Formen dissonierend zu machen.

Begreiflicherweise ist eine allgemeine Dissonanz nicht möglich, solange überhaupt noch ein ästhetischer Eindruck erzielt werden soll. Aber die miteinander verwandten Proportionen werden seltener und fallen nicht leicht ins Auge. Es scheint, die einfachen Harmonien des bramantischen Stils seien trivial geworden. Man sucht entferntere Bezüge, künstlichere Übergänge, die dem ungeübten Auge leicht als absolute Formlosigkeit erscheinen. Dabei ist vor allem zu bedenken, welche Folgen die Vervielfachung der Pilaster, die Verwischung der bestimmten Grenzen, kurz die Vernichtung aller klar geschlossenen Einzelteile hatte. An Giacomo della Portas Fassade des Gesù ist, wie zu erwarten steht, das Rechteck des Hauptportals, das der Segmentgiebel bedeckt (Pilaster einschließlich Sockel und Gesims), genau proportional dem Rechteck des gesamten Mittelkörpers der Fassade, den der große Giebel deckt (ausschließlich des Sockels der untern Pilaster). Aber die Beziehung wird unklar dadurch, daß in den Segmentgiebel mit seinen Pilastern ein Dreieckgiebel mit Säulen eingestellt ist, der sich eben durch diese Säulen den Pilastern gegenüber als der wichtigere präsentiert und so die Aufmerksamkeit von dem anderen ablenkt. Solche Fälle wiederholen sich mehrfach in der Fassade. Die Analogie zu gewissen Reizmitteln einer entwickelten musikalischen Komposition ist augenfällig. Ich brauche sie nicht näher zu beleuchten.

Allein das Bedeutsame ist nicht diese Erschwerung in der Perzeption der harmonischen Verhältnisse, sondern die absichtlich gesuchte Dissonanz. Der Barock gibt Nischen, die geklemmt sind, Fenster, die nicht zum Raum passen, Gemälde, die für die zugemessene Wandfläche viel zu groß sind¹⁾, kurz Teile, die gleichsam aus einer anderen Tonart gehen, nach einer anderen Skala von Proportionen gestimmt sind. Der künstlerische Reiz besteht dann in der Auflösung der Dissonanzen. Nach oben zu setzen sich die widersprechenden Elemente auseinander. Aus dem Dissonierenden arbeitet sich eine Harmonie von reinen Verhältnissen heraus.

Man geht sogar weiter dahin, äußere und innere Räume in einen derartigen Kontrast zu setzen. (Laurenziana: Treppenraum und Langsaal. Pal. Farnese: Vestibül und Hof.) Die Architektur wird dramatisch. Das Kunstwerk setzt sich nicht zusammen aus einer Reihe von geschlossenen Einzel-Schönheiten, die in sich selbst ruhen, sondern erst im Ganzen ge-

¹⁾ Man beachte das schreiende Mißverhältnis an den Schmalwänden der Galeria Farnese: die Wand kann diese Gemälde nicht verdauen.

winnt das Einzelne Wert und Bedeutung. Erst im Ganzen wird ein befriedigender Abschluß, eine Begrenzung gegeben.

Die Kunst der Renaissance strebte nach dem Vollkommenen und Vollendeten, „das der Natur nur in seltenen Fällen hervorzubringen möglich sei“. Der Barock wirkt durch das Aufregende der Formlosigkeit, die erst überwunden werden muß.

Die „*concinnitas*“ des Alberti ist im letzten Grunde wesenseins mit dem Geiste der schaffenden Natur¹⁾, der höchsten Künstlerin (*Optima artifex*. Lib. IX). Die menschliche Kunst will sich nur einreihen in den Zusammenhang der Naturgebilde und damit in jene allgemeine Harmonie der Dinge, die bei Alberti wiederholt einen begeisterten Ausdruck findet. Die Natur gleicht sich in allen Teilen. „*Certissimum est naturam in omnibus sui esse persimilem.*“

Ich glaube, man sieht hier in die Tiefe des Kunstgeistes der Renaissance. Zugleich möchte von hier aus der barocke Stilwandel seinem Wesen nach am klarsten erkannt werden.

¹⁾ Lib. IX: *Quae si satis constant, statuissse sic possumus pulchritudinem esse quendam consensum et conspirationem partium in eo cujus sunt ad certum numerum finitionem collocationemque habitam ita ut concinnitas hoc et absoluta primariaque ratio naturae postularit.*

ZWEITER ABSCHNITT

DIE GRÜNDE DER STILWANDLUNG

1. Wo liegen die Wurzeln des Barockstils? Angesichts dieser gewaltigen Erscheinung, die sich darstellt wie eine Naturmacht, unwiderstehlich, alles vor sich niederwerfend, fragt man erstaunt nach Ursache und Grund. Warum hat die Renaissance aufgehört? Warum folgt eben dieser Barockstil?

Die Wandlung erscheint als eine durchaus notwendige. Ferne bleibt der Gedanke, als hätte die Willkür eines Einzelnen, die sich einmal im Niedagewesenen befriedigen wollte, dem Stil seinen Ursprung gegeben. Wir haben es nicht mit Experimenten einzelner Architekten zu tun, von denen es der eine auf diese, der andere auf jene Art probiert, sondern mit einem Stil, dessen wesentlichstes Merkmal die Allgemeinheit des Formgefühles ist. Von vielen Punkten aus sehen wir die Bewegung entstehen. Hier und dort wandelt sich das Alte, die Veränderung greift um sich und schließlich kann nichts mehr dem Strome widerstehen: der neue Stil ist geworden. Warum mußte es so kommen?

Man kann mit dem Hinweis auf das Gesetz der Abstumpfung antworten und diese Antwort ist in der Tat oft gegeben worden. Die Formen der Renaissance haben ihren Reiz verloren, das Zu-oft-Gesehene wirkt nicht mehr, das erschlaffte Formgefühl verlangt nach einer Verstärkung des Eindrucks. Die Architektur gibt diese Verstärkung und wird barock.

Dieser Theorie der Abstumpfung stellt sich eine andere entgegen, die in der Stilgeschichte ein Abbild der Veränderungen im menschlichen Dasein erblicken will.

Der Stil ist für sie Ausdruck seiner Zeit. Er ändert sich, wenn die Empfindungen der Menschen sich ändern. Die Renaissance mußte absterben, weil sie den Pulsschlag der Zeit nicht mehr wiedergab, nicht mehr das aussprach, was die Zeit bewegte, was als das Wesentlichste empfunden wurde.

Für die erstere Auffassung ergibt sich eine vom Zeitinhalt vollständig unabhängige Formentwicklung. Der Fortgang vom Harten zum Weichen, vom Geraden zum Rundlichen ist ein Prozeß rein mechanischer Natur: dem Künstler erweichen sich die scharfen und eckigen Formen unter den Händen, gleichsam von selbst. Der Stil wickelt sich ab, lebt sich aus oder wie man immer sagen will. Das Bild vom Aufblühen und Welken einer Pflanze stellt sich dieser Theorie vorzugsweise als leitender Gesichtspunkt ein. So wenig die Blume ewig blühen kann, sondern das Welken unaufhaltsam herankommt, so wenig konnte die Renaissance

immer sich selbst gleich bleiben. Sie welkt, sie verliert ihre Form und diesen Zustand nennen wir Barock. Der Boden ist nicht schuld, daß die Pflanze abstirbt, sie trägt ihre Lebensgesetze in sich selbst. Und so der Stil. Die Notwendigkeit des Wandels kommt ihm nicht von außen, sondern von innen: das Formgefühl wickelt sich ab nach eigenen Gesetzen.

2. Was ist zu dieser Betrachtungsweise zu sagen? Der Standpunkt, den neuerdings der Architekt Professor Göller vertritt, erscheint mir ganz unhaltbar¹⁾. Göller erkennt in der „Ermüdung des Formgefühles“ allein „die treibende Kraft, der wir den Fortschritt seit den primitiven Schmuckformen der ältesten Völker verdanken“ (Ästhetik, S. 32). Der Grund der Ermüdung liege „in dem Schärferwerden des Gedächtnisbildes“ (S. 23), und da nun „die geistige Arbeit, die wir im Gestalten des Gedächtnisbildes einer schönen Form leisten, die unbewußte seelische Freude an dieser Form“ sein soll (S. 16), so ist allerdings für diese Theorie sehr klar, daß eine beständige Veränderung nötig ist: sobald wir die Formen auswendig können, hat jeglicher Reiz aufgehört. Die Aufgabe der Architekten besteht nun darin, in der Gruppierung der Massen, in der Bildung und Kombination der Einzelformen immer Neues zu ersinnen. Wie entsteht aber ein gleichmäßiges Formgefühl, ein Stil? Warum probierte es am Ende der Renaissance nicht jeder mit etwas anderem? Weil nur das Eine gefiel. Aber warum gefiel nur das Eine?

Die Tatsache, die diese Betrachtungsweise voraussetzt, ist richtig: gegen einen zu oft wiederholten gleichen Reiz stumpft sich das perzipierende Organ ab. Das Miterleben des Gebotenen wird immer weniger intensiv. Die Formen verlieren ihre Eindrucksfähigkeit, weil sie nicht mehr mitgeföhlt, miterlebt werden. Sie nutzen sich ab, werden ausdruckslos.

Diese Abnahme in der Intensität des Nachfühlers kann man wohl eine „Ermüdung des Formgefühls“ nennen. Ob „das Schärferwerden des Gedächtnisbildes“ an dieser Ermüdung allein schuld sei, wie Göller will, möchte ich bezweifeln. Jedenfalls aber scheint es verständlich, daß sie zu einer Steigerung der wirksamen Momente nötigt.

Was gewinnen wir aber hieraus für die Erklärung des Barockstiles? — Wenig.

Es fehlt auf zwei Punkten. Fürs erste ist das Prinzip einseitig. Es betrachtet den Menschen nicht nach seiner ganzen Lebendigkeit und Wirklichkeit, sondern nur als formführendes Wesen, genießend, müde werdend, nach neuem Reiz verlangend. Und doch ist nirgends in der menschlichen Natur ein Tun oder Leiden denkbar, das nicht bedingt

¹⁾ A. Göller, Zur Ästhetik der Architektur, 1887; derselbe, Entstehung der architektonischen Stilformen, 1888.

wäre durch unser allgemeines Lebensgefühl, durch das, was wir sind, nach unserer gesamten Wirklichkeit. Wenn der Barock hie und da zu unerhört starken Ausdrucksmitteln greift, so ist daran viel weniger die Ermüdung des Formgefühls, als eine allgemeine Abstumpfung der Nerven schuld. Die Architektur mußte das, was sie zu sagen hatte, mit jener Derbheit vortragen, nicht weil man an den Formen des Bramante sich stumpf gesehen, sondern weil der Zeit überhaupt die Feinfühligkeit verlorengegangen war. Weil sie durch raffinierten Lebensgenuß, durch das Schwelgen in Zuständen des äußersten Affekts für leisere Reize unempfindlich geworden war¹⁾. Dann aber, wie kann die Abstumpfung überhaupt stilbildend wirken? Was ist denn diese Steigerung der wirksamen Momente, die sie verlangt? Man kann das Bewegte bewegter, das Große größer, das Schlanke schlanker machen, die Teile immer künstlicher kombinieren — etwas wirklich Neues wird dadurch nie entstehen. Die Gotik kann immer schlanker und schärfer bis zum übertriebensten Ausdruck gebildet werden. Es kann das komplizierteste System der Proportionen, die aller künstlichste Kombination von Formen zur Anwendung kommen: wie ein neuer Stil sich entwickeln soll, bleibt unersichtlich²⁾.

Der Barock ist aber ein wesentlich Neues, das sich aus dem Vorhergehenden nicht ableiten läßt. Die einzelnen Motive der „Abstumpfung“, zum Beispiel das schwerer faßbare System der Proportionalität, machen das Wesen des Stils nicht aus. Warum wird die Kunst schwer und massig, warum nicht leicht und spielend? Hier muß notwendig eine andere Betrachtungsweise Aufschluß geben. Die Theorie der Abstumpfung ist nicht zureichend.

3. Die andere Betrachtungsweise, die das Formgefühl des Barock erklären soll, ist die psychologische. Sie faßt den architektonischen Stil als Ausdruck seiner Zeit. Der Gesichtspunkt ist nicht neu, aber niemals systematisch begründet worden. Von seiten der Techniker hat er von jeher Anfeindung erfahren und allerdings nicht immer mit Unrecht. Man

¹⁾ Auch scheint es mir irreführend zu sein, wenn Göller als Analogon anführt, daß eine Melodie, zu oft wiederholt, sich ausspiele. Die Tatsache ist ja richtig. Aber ein architektonischer Stil läßt sich nicht so ohne weiteres mit einer Melodie zusammenstellen, sondern doch nur mit einem musikalischen Stil, der innerhalb seines Bezirkes unendlich viele Bildungen zuläßt.

²⁾ Die einzige Lösung — die aber kaum jemand versuchen möchte — läge darin, den neuen Stil als notwendige Reaktion gegen den alten zu erklären. Man käme damit in Hegelscher Weise zu einer Entwicklung, wo der Gegensatz das treibende Moment ist. Allein die Kunstgeschichte möchte dieser Konstruktion sich kaum fügen und den Tatsachen müßte in ähnlicher Art Gewalt geschehen, wie damals, als die Geschichte der Philosophie aus den Beziehungen der Begriffe zueinander im abstrakten Denken begreiflich gemacht werden sollte.

findet recht viel Lächerliches in den sogenannten kulturhistorischen Einleitungen, die jeweils einem Stil in den Handbüchern vorausgeschickt zu werden pflegen. Sie fassen den Inhalt großer Zeiträume unter sehr allgemeinen Begriffen zusammen, die dann ein Bild der öffentlichen und privaten Zustände, des intellektuellen und gemütlichen Lebens geben sollen. Gewinnt das Ganze dadurch schon einen blassen Charakter, so fühlt man sich vollends verlassen, wenn man nach den vermittelnden Fäden sucht, die diese allgemeinen Tatsachen mit der fraglichen Stilform verbinden sollen. Man bekommt keinen Einblick in die Beziehungen, die zwischen der Phantasie des Künstlers und diesen Zeitverhältnissen bestehen. Was hat die Gotik mit der Feudalität oder der Scholastik zu tun? Welche Brücke leitet vom Jesuitismus zum Barockstil hinüber? Kann man sich befriedigen bei der Vergleichung der hier und dort bemerkbaren Richtung, die um die Mittel unbekümmert nur auf das große Ziel hinstrebt? Kann es für die ästhetische Phantasie von Bedeutung gewesen sein, daß der Jesuitismus seinen Geist dem Einzelnen aufzwingt und das Recht des Individuums der Idee des Ganzen opfert?

Bevor man in solchen Vergleichen sich ergeht, sollte man sich doch immer fragen, was sich tektonisch überhaupt ausdrücken lasse und was für die Formphantasie bestimmend sein könne¹⁾. Ich darf hier in keine systematische Auseinandersetzung mich einlassen. Einige Andeutungen müssen genügen.

Was ist für die Formphantasie des Künstlers das Bestimmende? Man sagt: Das, was den Inhalt der Zeit ausmacht. Für die gotischen Jahrhunderte nennt man den Feudalismus, die Scholastik, den Spiritualismus usw. Aber welches soll der Weg sein, der von der Zelle des scholastischen Philosophen in die Bauhütte des Architekten führt? Es ist in der Tat sehr wenig gesagt mit der Aufzählung derartiger Kulturpotenzen, wenn man auch mit aner kennenswerter Feinheit nachträglich einige Ähnlichkeiten mit dem Stil der Zeit herausfindet. Nicht auf die einzelnen Produkte, sondern auf das Allgemeine kommt es an, auf die Grundstimmung der Zeit, die diese Produkte hervorbringt. Diese Grundstimmung aber kann nicht ein bestimmter Gedanke sein oder ein System von Sätzen, sonst wäre sie gar keine Stimmung. Gedanken lassen sich nur aussprechen. Stimmungen können auch einen tektonischen Ausdruck gewinnen, wenigstens bringt uns jeder Stil eine Stimmung in mehr oder

¹⁾ Treffende Bemerkungen hierzu bei Springer, Bilder zur neueren Kunstgeschichte, II. Auflage II, 400. — Vorläufig habe ich darüber gehandelt in meiner Dissertation: Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur. München 1886 (als Manuskript gedruckt).

weniger bestimmter Weise entgegen. Es fragt sich, welcher Art das Ausdrucksvermögen der Stilformen sei.

Die Antwort muß ausgehen von einer bekannten und leicht kontrollierbaren psychologischen Tatsache. Jeden Gegenstand beurteilen wir nach Analogie unseres Körpers. Nicht nur verwandelt er sich für uns — auch bei ganz unähnlichen Formen — sofort in ein Wesen, das Kopf und Fuß, Vorder- und Hinterseite hat. Nicht nur sind wir überzeugt, es könne ihm nicht wohl zumute sein, wenn er schief dasteht und zu fallen droht, sondern mit einer unglaublichen Feinfühligkeit empfinden wir auch die Lust und Unlust im Dasein jeder beliebigen Konfiguration, jedes uns noch so fernstehenden Gebildes. Das dumpf befangene Leben des Klumpiggeballten, das keine freien Organe besitzt und schwer und unbeweglich daliegt, ist uns so verständlich wie der helle feine Sinn dessen, was zart und leicht gegliedert ist.

Überall legen wir ein körperliches Dasein unter, das dem unsrigen konform ist. Nach den Ausdrucksprinzipien, die wir von unserem Körper her kennen, deuten wir die gesamte Außenwelt. Was wir an uns als Ausdruck kraftvollen Ernstes, strammen Sich-Zusammennehmens oder als haltloses, schweres Daliegen erfahren haben, übertragen wir auf alles andere Körperliche¹⁾.

Und die Architektur sollte an dieser unbewußten Beseelung nicht teilhaben?

Im allerhöchsten Maße hat sie daran teil. Und nun ist klar, daß sie als Kunst körperlicher Massen nur auf den Menschen als körperliches Wesen Bezug nehmen kann. Sie ist Ausdruck einer Zeit, insofern sie das körperliche Dasein der Menschen, ihre bestimmte Art sich zu tragen und zu bewegen, die spielend-leichte oder gravitatisch-ernste Haltung, das aufgeregte oder das ruhige Sein, mit einem Wort, das Lebensgefühl einer Epoche in ihren monumentalen Körperverhältnissen zur Erscheinung bringt. Als Kunst aber wird die Architektur dieses Lebensgefühl ideal erhöhen, sie wird das zu geben suchen, was der Mensch sein möchte.

Selbstverständlich kann ein Stil nur da entstehen, wo ein starkes Gefühl lebendig ist für eine bestimmte Art körperlichen Daseins. Unserer Zeit fehlt dieses Gefühl gänzlich. Dagegen läßt sich die gotische Haltung denken: die Bewegungen präzise, scharf, aufs Exakteste zugespitzt, nirgends ein Gehenlassen, nichts Schwammiges, überall Spannung, überall bestimmter Ausdruck eines Willens. Der Nasenrücken wird fein und schmal. Alle Masse, alle ruhige Breite schwindet. Der Körper ist ganz aufgelöst in

¹⁾ Lotze, Geschichte der Ästhetik in Deutschland, 1868, a. v. O. — Lotze, Mikrokosmos, III. Auflage II, 198 ff. — R. Vischer, Das optische Formengefühl, 1872. — Volkelt, Der Symbolbegriff in der neueren Ästhetik, 1876.

Nerv. Die Figuren, hoch aufgeschossen und schlank, scheinen den Boden gleichsam nur tippend zu berühren. Im Gegensatz zur Gotik entwickelt dann die Renaissance den Ausdruck eines wohligen Daseins. Das Harte und Starre wird frei und gelöst, ruhige Kraft der Bewegung, kräftige Ruhe des Bleibens.

Den nächsten Ausdruck findet die Art, wie man sich halten und bewegen will, im Kostüm. Man vergleiche etwa den Schuh der Gotik mit dem der Renaissance. Es ist ein ganz anderes Gefühl des Auftretens: dort schmal, spitz, in langem Schnabel auslaufend. Hier breit, bequem, mit ruhiger Sicherheit am Boden haftend.

Die technische Entstehung einzelner Bauformen zu leugnen, liegt mir natürlich durchaus fern. Die Natur des Materials, die Art seiner Bearbeitung, die Konstruktion werden nie ohne Einfluß sein. Was ich aber aufrechterhalten möchte — namentlich gegenüber einigen neueren Bestrebungen — ist das, daß die Technik niemals einen Stil schafft, sondern wo man von Kunst spricht, ein bestimmtes Formgefühl immer das Primäre ist. Die technisch erzeugten Formen dürfen diesem Formgefühl nicht widersprechen. Sie können nur da Bestand haben, wo sie sich dem Formgeschmack, der schon da ist, fügen.

Weiterhin ist es aber auch nicht meine Meinung, daß der Stil während seines Verlaufes stets der gleichmäßig reine Ausdruck seiner Zeit sei. Ich denke dabei nicht an die aufsteigende Geschichte, wo der Stil noch mit dem Ausdruck ringt und stufenweise lernen muß, das, was er sagen will, deutlich und bestimmt zu sagen. Ich habe vielmehr jene Perioden im Auge, wo ein fertig ausgebildetes Formsystern von einem Geschlecht an das andere übergeht, wo die innere Beziehung aufhört, wo der Stil, erstarrt und unverstanden fortgebraucht, immer mehr zum leblosen Schema wird. Den Pulsschlag des Volksgemüts muß man dann anderswo beobachten: nicht in den großen, schwerbeweglichen Formen der Baukunst, sondern in den kleineren dekorativen Künsten.

Hier befriedigt sich das Formgefühl ungehemmt und unmittelbar und hier wird man dann auch die Spuren einer Erneuerung des Stils vermutlich immer zuerst entdecken¹⁾.

4. Einen Stil erklären kann nichts anderes heißen, als ihn nach seinem Ausdruck in die allgemeine Zeitgeschichte einreihen, nachweisen, daß seine Formen in ihrer Sprache nichts anderes sagen, als die übrigen Organe der Zeit. Indem ich nun für den Barock den Nachweis versuche, gehe ich wiederum nicht aus von einer allgemeinen kulturhistorischen Skizze der Nachrenaissance, sondern halte mich an das Nächstliegende,

¹⁾ Gottfried Semper, Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, II. Aufl., München 1879, Bd. II. Fünftes Hauptstück.

der Vergleichung sich unmittelbar Darbietende: an die Körperbildung und die Körperhaltung in der darstellenden Kunst, wobei es natürlich nicht um einzelne Motive sich handelt, sondern um den allgemeinen Habitus. Ob der Stil hierdurch vollständig charakterisiert werden kann, ist eine andere Frage. Ich lasse sie vorläufig bei Seite. Die prinzipielle Bedeutung aber dieser Reduktion der Stilformen auf die menschliche Gestalt beruht darauf, daß hier der unmittelbare Ausdruck eines Seelischen vorliegt.

Das römisch-barocke Ideal von Körperlichkeit läßt sich etwa so beschreiben: An Stelle der schlanken und gelenkigen Gestalten der Renaissance treten vollmassige Körper, groß, schwerbeweglich, von schwellender Muskelbildung und rauschender Gewandung: das Herkulische.

Die fröhliche Leichtigkeit und Elastizität ist verschwunden. Alles wird lastender, drückt mit größerer Schwere zu Boden. Das Liegen wird ein dumpf Unbewegliches, ohne alle Spannkraft.

Während die Renaissance den Körper ganz durchfühlte und in enganliegender Kleidung seinen Umriß sich beständig gegenwärtig hielt, schwelgt der Barock in undurchdrungenen Massen. Man fühlt mehr den Stoff als die innere Struktur und Gliederung. Das Fleisch ist von geringerer Konsistenz, weich, haltlos, nicht die straffe Muskulatur der Renaissance. Die Glieder sind nicht gelöst, nicht frei und beweglich in den Gelenken, sondern gleichsam gehemmt und befangen. Die Gestalt bleibt dumpf-geballt.

Allein dies ist nur die eine Seite: zu der Massenhaftigkeit tritt überall eine ins Ungestüme und Gewaltsame gesteigerte Bewegung. Die Kunst hält sich überhaupt nur noch an die Darstellung des Bewegten. In dieser Bewegung ist eine zunehmende Hastigkeit, eine Verschnellerung der Aktion zu beobachten. Man vergleiche etwa die Darstellung der, Himmelfahrten. Bei Tizian ist es ein saches Emporgehobenwerden, bei Correggio schon ein Aufrauschen, bei Agostino Carracci fast ein Aufsausen.

Das Ideal ist nicht mehr das befriedigte Sein, sondern ein Zustand der Erregung. Man verlangt überall ein affektvolles Tun. Was früher die einfache und leichte Äußerung einer kräftig-lebendigen Natur war, muß nun mit leidenschaftlicher Anstrengung vor sich gehen. Das ruhige Stehen wird schwungvoll-pathetisch oder es erscheint jenes wilde Sich-aufbäumen, als ob eine gewaltige Kraft eingesetzt werden müßte, um nicht zusammenzusinken.

Wie charakteristisch ist die Umbildung der sixtinischen „Sklaven“ des Michelangelo in die entsprechenden Gestalten der Galeria Farnese durch die Carracci! Welche Unruhe, welche Verrenkungen! Alle willkürlichen Bewegungen werden mühsamer, schwerfälliger, verlangen einen außerordentlichen Kraftaufwand. Dabei agieren die einzelnen Glieder

nicht selbständig und frei, sondern ziehen den übrigen Körper teilweise mit in die Bewegung hinein. Der bis zum Äußersten, zu Ekstase und wilder Entzückung gesteigerte Affekt kann im Körper nicht gleichmäßig zum Ausdruck kommen: in gewaltsamer Heftigkeit bricht die Empfindung in einzelnen Organen hervor, während der übrige Körper der Schwere allein unterworfen bleibt.

Der große Kraftaufwand deutet aber durchaus auf keine kräftigere Körperlichkeit im allgemeinen. Im Gegenteil. Die Aktion der willkürlichen Bewegungsorgane ist eine mangelhafte, die Beherrschung des Körpers durch die Impulse des Geistes eine sehr unvollständige. Die beiden Momente, Körper und Wille, sind gleichsam auseinandergetreten. Es ist, als ob diese Menschen ihren Leib nicht mehr in der Gewalt hätten, nicht mehr ganz mit ihrem Willen durchdringen könnten: es fehlt die gleichmäßige Belebung und Durchformung. Zustände der Auflösung, des Hingegossenseins, formloser Hingebung bei heftiger Bewegung einzelner Teile werden mehr und mehr die ausschließlichen Ideale der Kunst.

Um ein Beispiel zu haben, vergleiche man die Galatea, wie sie Raffael in der Farnesina und wie sie Agostino Carracci im Pal. Farnese gemalt hat. Das Beispiel ist sehr bescheiden gewählt, genügt aber völlig zur Bezeichnung des Charakteristischen. Bei Carracci ist die Bewegung lebhafter, affektvoller, aber der Körper — wie weit entfernt von dem leichten Dastehen der Raffaelischen Galatea! Ein Körper von vollerer Massigkeit, haltlos sich anschmiegend, willenlos dem Zug der Schwere sich überlassend. Man beachte auch, wie Raffael den Gegenstand zu einem Hochbild, Carracci zu einem Breitbild verarbeitet.

Wo die Schwere im Körper selbst nicht genügend zum Ausdruck kommt, benutzt der Barock seine gewaltigen Gewandmassen, um den Gegensatz aufgeregter Bewegung und dumpfen Niederziehens eindringlich zu machen.

So viel von der Körperlichkeit der Nachrenaissance, wie sie sich in Rom entwickelte. Den Florentinern bleibt der Affekt lange fremd. Sie bleiben sauber, gediegen, regelmäßig. In Venedig überwiegt das ruhige, genießende Dasein. Die Lombarden haben eine gewisse Vorliebe für das Zierliche und Niedliche.

Es wird nicht schwer sein, die Parallelen zur architektonischen Formgebung zu ziehen: das Massenhafte, die wuchtige Schwere, die Unfähigkeit, sich stramm zusammenzunehmen, der Mangel an Gelenkigkeit und gleichmäßiger Durchformung, die Verstärkung der Bewegung und die Steigerung der Aktion ins Unruhige, leidenschaftlich Aufgeregte. Es sind beiderseits die gleichen Symptome.

Und wieder bleibt die Entwicklung parallel, als der Druck sich hebt

und gegen Mitte des 17. Jahrhunderts die Architektur eine Wendung zum Leichterem nimmt. Wir haben uns damit nicht mehr abzugeben.

5. Die Anfänge dieser Kunst konzentrieren sich natürlich bei keinem andern so wie bei Michelangelo, soweit man überhaupt das Weltschicksal der Kunst von einem Menschen ausgehen lassen kann. Man nennt Michelangelo den Vater des Barock. Mit Recht. Nicht aber wegen der „Willkürlichkeiten“, die er sich in seiner Architektur gestattete — Willkür kann nie ein Stilprinzip sein —, sondern wegen seiner gewaltigen Art, die Körper zu behandeln. Wegen des furchterlichen Ernstes, der nur im Formlosen seinen Ausdruck finden konnte. Die Zeitgenossen nannten dies das „terribile“.

Ich will bezüglich des Stils, wie er in seinen späteren Werken zu immer schärferer Eigentümlichkeit sich ausbildet, einige Bemerkungen aus der Charakteristik Anton Springers wiederholen:

„Michelangelos Gestalten setzen eine viel stärkere Kraft ein, als dieses in der Natur geschieht, und während in der Antike alle Aktionen als Äußerungen freier Persönlichkeiten auftreten und in jedem Augenblick in den Schoß der letzteren zurückgenommen werden können, erscheinen die Männer und Frauen Michelangelos als die widerstandslosen Geschöpfe einer inneren Empfindung, welche die einzelnen Glieder nicht harmonisch und gleichmäßig belebt, die vielmehr die einen mit der ganzen Fülle des Ausdrucks ausstattet, die andern dagegen beinahe nur schwer und leblos bildet¹⁾.“ „Es fehlt das gleichmäßige Maß der Belebung.“ „Übermenschliche Kraft einzelner Teile, lastende Schwere anderer.“ Massenhafte, teilweise herkulische Bildung seiner Körper. Der Eindruck der Unruhe verstärkt durch die rücksichtslose Entgegensetzung der sich entsprechenden Körperteile (Contraposto). Heftige Empfindung durchwühlt die Gestalten, aber die Bewegung ist gehemmt. Sie bricht nur an einzelnen Punkten durch die Dumpfheit der Masse hindurch, dort dann aber um so gewaltsamer und leidenschaftlicher. „Manche seiner Figuren“, sagt Jacob Burckhardt, „geben auf den ersten Eindruck nicht ein erhöhtes Menschliches, sondern ein gedämpftes Ungeheures²⁾.“

6. Man erkennt in den mediceischen Grabgestalten den Höhepunkt dieser Kunst. Sie sind auch der deutlichste Ausdruck der Stimmung, in deren Dienst jener Stil steht. Man braucht sich bei diesen sogenannten alle-

¹⁾ Raffael und Michelangelo II. Auflage II, 247. Dazu die Aufsätze W. Henkes: Die Menschen Michelangelos im Vergleich mit der Antike, Rostock 1871. (Abdruck: Deutsche Rundschau, November 1875.) — Empirische Betrachtungen über die Malereien von Michelangelo am Rande der Decke in der Sixtinischen Kapelle. Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen, Bd. VII, 1886.

²⁾ Cicerone II, 2, S. 580.

gorischen Figuren weder zu sehr an die Allegorie noch an den Ort ihrer Aufstellung zu halten. Diese Gestalten der Nacht und des Tages, des Abends und des Morgens, wie sie daliegen, dumpf aufseufzend, dem Schlaf sich entringend, die Glieder krampfhaft angezogen oder leblos herabhängend, sie sind durchwühlt von einer tief innern Unruhe und Unbefriedigung, von einer Stimmung, die bei Michelangelo überall wiederkehrt, in seinen Gedichten und in seinen Figuren, und die man manchmal versucht sein könnte, Weltschmerz zu nennen, wenn das Wort nicht fad und schwächlich geworden wäre.

Man staunt als über ein Wunder, daß Michelangelo seine Stimmungen in plastische Form zwingen konnte¹⁾. Es ist vielleicht noch wunderbarer, daß er auch die Architektur dem Ausdruck ähnlicher Gedanken dienstbar zu machen vermochte. Seine Bauten tragen überall den allerpersönlichsten Charakter, wie bei keinem anderen Künstler. Sie geben die individuelle Stimmung in einer Schärfe und Kraft, die der Architektur stets ferne geblieben war und die auch kein Späterer erreicht hat.

7. Michelangelo hat nie ein glückliches Dasein verkörpert. Schon darum greift er über die Renaissance hinaus. Die Zeit der Nachrenaissance ist ernst von Grund aus.

In allen Sphären macht sich dieser Ernst geltend: religiöse Selbstbesinnung, das Weltliche tritt wieder in Gegensatz zum Kirchlichen und Heiligen, der unbefangene Lebensgenuß hört auf. Tasso wählt für sein christliches Epos einen Helden, der der Welt müde ist (*Gerusalemme liberata* I, 9). In der Gesellschaft, in den geselligen Umgangsformen ein schwerer gehaltener Ton. Nicht mehr die leichte ungebundene Grazie der Renaissance, sondern Ernst und Würde, statt des leicht und heiter Spielenden eine pomphafte, rauschende Pracht. Man verlangt nur noch nach dem Großen und Bedeutenden²⁾.

8. Es ist interessant, den neuen Stil auch in der Poesie zu beobachten. Die Verschiedenheit der Sprache bei Ariost und Tasso drückt die veränderte Stimmung vollständig aus. Es genügt, die Anfänge des *Orlando furioso* (1516) und der *Gerusalemme liberata* (1584) zu vergleichen.

¹⁾ Springer a. a. O. II, 262. — Vorbereitet, ja stellenweise geradezu antizipiert sind die Motive der Mediceergrabfiguren durch die nackten Figuren über den Zwickelschrägen in der Sixtinischen Kapelle. Man vergleiche namentlich den *Crepuscolo* mit der linken Figur zwischen der *Cumaea* und dem *Esaias*. Auch die *Louvresklaven* geben die gleiche Stimmung wieder. Michelangelos „letzter Gedanke“ endlich war das vollkommen formlose Zusammensinken eines Körpers, der Zustand gänzlicher Willenlosigkeit (*Pietà* im Dom zu Florenz und *Pietà* in Pal. Rondanini zu Rom).

²⁾ Ich verweise für die ganze geistige Wandlung auf die Darstellung bei L. v. Ranke, *Die römischen Päpste in den letzten vier Jahrhunderten* 12. Auflage. Leipzig 1923, Bd. I, S. 257—267.

Wie fängt Ariost einfach und munter-beweglich an:

Le donne, i cavalier, l'arme, gli amori,
Le cortesie, l'audaci imprese io canto,
Che furo al tempo, che passaro i Mori
D'Africa il mare, e in Francia nocquer tanto; etc.

Wie anders dagegen Tasso:

Canto l'armi pietose, e il Capitano
Che il gran sepolcro liberò di Cristo:
Molto egli oprò col senno e con la mano;
Molto soffrì nel glorioso acquisto:
E invan l'Inferno a lui s'oppose, e invano
S'armò d'Asia e di Libia il popol misto;
Chè il Ciel gli diè favore etc.

Man beachte überall die hebenden Beiworte, die hallenden Endungen, die schweren Wiederholungen (molto —, molto —; e invan — e invano), den gewichtigen Satzbau, den verlangsamten Rhythmus des Ganzen.

Aber nicht nur der Ausdruck, auch die Anschauungen, die Bilder werden größer. Wie vielsagend ist zum Beispiel die Umgestaltung, die Tasso mit dem Typus seiner Muse vornimmt. Er erhebt sie in unbestimmte Himmelsräume und statt dem Lorbeerkranz gibt er ihr „eine goldene Krone von ewigen Sternen“:

O Musa, tu che di caduchi allori,
Non circondi la fronte in Elicona,
Ma su nel Cielo infra i beati cori
Hai di stelle immortali aurea corona etc. (Canto I, 2.)

Mit der Bezeichnung „gran“ wird nicht gespart. Überall soll die Phantasie zu bedeutenden Vorstellungen veranlaßt werden.

Die gleiche Tendenz finden wir schon früher in einem außerordentlich interessanten Beispiel, in der Umarbeitung, die Berni mit dem Orlando innamorato des Bojardo vornimmt, gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts, etwa 50 Jahre nach Erscheinen des Originals¹⁾.

Wo Bojardo etwa schrieb: „Angelica scheint der Morgenstern, die Lilie des Gartens, die Rose vom Beet“, da ändert Berni: „Angelica scheint der leuchtende Stern im Osten, ja um die Wahrheit zu sagen, die Sonne.“ Das Bild ist größer, einheitlicher, rauschender geworden. Bojardo geht viel zu sehr ins Einzelne und Besondere, er liebt noch die bunte Mannig-

¹⁾ L. v. Ranke, Zur Geschichte der italienischen Poesie (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften zu Berlin 1835). Hieraus ist das folgende Beispiel entnommen. — Bojardos Gedicht erschien 1494, die Umarbeitung 1541.

faltigkeit der Frührenaissance, das Kleine und Viele. Die spätere Zeit sehnte sich nach dem Großen.

Allgemein kann man sagen: Während die Renaissance mit Liebe in jedes Detail sich versenkte und für sein Sonderdasein sich interessierte, also daß die Kunst weder in der Mannigfaltigkeit noch in der intimen Durchgestaltung des Einzelnen sich genug tun konnte, tritt man jetzt weiter zurück. Man will nicht nur das Große im Einzelnen, sondern überhaupt nur noch einen Gesamteindruck: weniger Anschauung, mehr Stimmung.

9. Es ist offenbar, daß wir hier an einen Punkt gelangt sind, wo wir weitergehen, als die Analyse der barocken Körperlichkeit uns führen konnte. Und eben daß der Barock sich nicht rein in Körpermotive auflösen läßt, ist ein wesentliches Merkmal des Stils. Er hat für Wert und individuelle Bedeutung der einzelnen Form keinen Sinn, sondern nur für die dumpfere Wirkung des Ganzen. Das Einzelne und Begrenzte, die plastische Form hört auf bedeutsam zu sein, man komponiert nach Masseneffekten. Ja, die allerunbestimmtesten Elemente, Licht und Schatten, werden die eigentlichen Mittel des Ausdrucks. Mit anderen Worten: dem Barock fehlt jene wunderbare Intimität des Nacherlebens jeder Form, die der Renaissance eigen war. Er fühlte den architektonischen Körper nicht mehr durch in dem Sinn, daß er jedes Glied in seiner Funktion sympathisch, mitempfindend begleitete, sondern hält sich an das malerische Bild des Ganzen. Die Lichtwirkung gewinnt eine größere Bedeutung als die Form.

Woher kommt diese Abnahme in der Fähigkeit des plastischen Nachführens? Ich verzichte darauf, dieses Phänomen zu erklären. Es scheint durch verschiedene Faktoren bedingt zu sein. Ein Hauptfaktor möchte in dem zunehmenden Interesse für „Stimmung“ — das Wort im modernen Sinne gebraucht — vorliegen. Der gute Stil war dadurch in doppelter Weise bedroht. Einerseits verdirbt der Stimmungskultus die Feinheit des Körpergefühls. Andererseits drängte das Verlangen nach Stimmung die Architektur in einen unvorteilhaften Wettstreit mit der Malerei, deren Kunstmittel recht eigentlich zum Stimmungsausdruck geschaffen sind. Die Malerei ist eben darum die spezifisch moderne Kunst geworden. Sie ist die Kunst, in der die Neueren am vollständigsten und unmittelbarsten sich aussprechen können.

Und doch war für den Barockgeist die Architektur als Ausdrucksmittel unersetzlich. Sie besaß etwas ganz Einziges: sie war fähig, den Eindruck des Erhabenen zu geben. Hier treffen wir auf den Nerv des Barock. Er kann sich eigentlich nur im Großen offenbaren. Der Kirchenbau ist der Ort, wo er sich allein ganz befriedigt: Aufgehen im Unendlichen, Sich-auflösen im Gefühl eines Übergewaltigen und Unbegreiflichen, das ist das

Pathos der nachklassischen Zeit. Verzicht auf das Faßbare. Man verlangt nach dem Überwältigenden¹⁾.

Es ist eine Art von Berauschung, mit der die Barockarchitektur, mit der vor allem jene ungeheuren Räume der Kirchen den Sinn erfüllen. Eine dumpfe Totalempfindung. Man kann das Objekt nicht fassen. Formlos möchte man sich hingeben an das Unendliche.

Die neu entfachte Religiosität des Jesuitismus stimmt sich mit Vorliebe durch die Vorstellung der grenzenlosen Himmelsräume und der unzählbaren Chöre der Heiligen zur Andacht²⁾. Man schwelgt in der Vorstellung des Unvorstellbaren, mit Begier stürzt man sich in die Abgründe der Unendlichkeit. Aber die formlose Entzückung gehört nicht der jesuitischen Kirchlichkeit allein an. Gleichzeitig wurde von einem Giordano Bruno die Wonne dieser Gefühle durchgekostet. Das Aufgehen im All ist ihm die höchste denkbare Seligkeit³⁾. Außerdem übernimmt die jesuitische Andachtskunst diese Hingabe an das Grenzenlose als eine seit langem vorbereitete Sache. Wir finden eine Steigerung des Empfindens nach dieser (pathologischen) Seite schon in den letzten Jahren Raffaels. Die heilige Cäcilia (1513), wie sie die Arme sinken läßt und überwältigt von der himmlischen Musik stumm aufblickt, nicht um zu sehen, sondern um den Tönen sich entgegenzuöffnen, ist der Anfang zu der ganzen Masse der späteren Bilder, die die gleiche Stimmung heftiger, leidenschaftlicher, als wollüstiges Hinsinken, als entzückte Ekstase oder als sehnuchtsvolle überirdische Beseligung wiedergeben.

Die Sehnsucht der Seele, im Unendlichen sich auszuschwelgen, kann in der begrenzten Form, im Einfachen und Übersichtlichen keine Befriedigung finden. Das halbgeschlossene Auge ist nicht mehr empfänglich für den Reiz der schönen Linie. Man verlangt nach dumpferen Wirkungen: die überwältigende Größe, die unbegrenzte Weite des Raumes, der unfäßbare Zauber des Lichtes, das sind die Ideale der neuen Kunst.

Carl Justi charakterisiert den Piranesi gelegentlich als eine „modernleidenschaftliche Natur“. „Die Unendlichkeit, das Mysterium des Erhabenen — des Raumes und der Kraft — ist seine Sphäre⁴⁾.“ Die Worte haben typische Bedeutung.

¹⁾ „Die Schönheit ist für ein glückliches Geschlecht, aber ein unglückliches muß man erhaben zu rühren suchen.“ (Schiller an Süvern; vgl. Springer, Raffael und Michelangelo, Vorrede zur zweiten Auflage.)

²⁾ Ignatii Loyolae exercitia spiritualia. 1546 u. o. Präludium. — Eberhard Gothein, Ignatius von Loyola, Stuttgart 1922, S. 65 ff. — Werner Weisbach, Der Barock als Kunst der Gegenreformation, Berlin 1921, S. 12 ff.

³⁾ „Liebt ein Weib, wenn ihr wollt, aber vergeßt nicht Verehrer des Unendlichen zu sein.“

⁴⁾ Carl Justi, Winckelmann und seine Zeitgenossen, III. Aufl., Leipzig 1923, Bd. II, S. 415—419. Dort die neuere Literatur über Piranesi.

10. Man wird nicht verkennen, wie sehr gerade unsere Zeit hier dem italienischen Barock verwandt ist. In einzelnen Erscheinungen wenigstens. Es sind die gleichen Affekte, mit denen ein Richard Wagner wirkt. „Ertrinken — versinken — unbewußt — höchste Lust!“ Seine Kunstweise deckt sich denn auch vollständig mit der Formgebung des Barock, und es ist kein Zufall, daß er gerade auf Palestrina zurückgreift: Palestrina ist Zeitgenosse der Barockkunst¹⁾.

Man ist nicht gewohnt, die Kunst Palestrinas als Barock zu bezeichnen. Dennoch wird eine vergleichende Stilanalyse die Verwandtschaft klarlegen. Aber da, wo für die eine Kunst der Verfall beginnt, findet die andere eben erst ihr eigentliches Wesen. Was man in der Architektur tadelt und als sachwidrig empfindet, kann in der Musik als durchaus angemessen erscheinen, weil sie ihrer Natur nach auch zum Ausdruck formloser Stimmungen geschaffen ist. Gerade das Zurückdrängen des geschlossen-rhythmischen Satzes, des streng-systematischen Aufbaues und der übersichtlich-klaren Gliederung kann für den Stimmungsausdruck in der Musik wohl entsprechend, ja notwendig sein. Die Architektur überschreitet damit ihre natürlichen Grenzen. Und so wird das „Lebenselement“ der Palestrinaschen Musik, nämlich gerade das, was man als „Latenz des Rhythmus“ (Ambros) oder als die Aufnahme eines „Ataktischen“ (Seidl) in die Kunst bezeichnet hat, als ein Fortschritt begrüßt: für die Architektur bezeichnet es Auflösung²⁾. Ihre Blüte ist bedingt durch ein allgemeines und starkes Gefühl für das Glück der Formung und Begrenzung. Die Renaissance hatte dies besessen. Die höchste Schönheit, die „*concinnitas*“, ist nach dem Worte Albertis „*animi rationisque consors*“. Sie ist der Zustand der Vollkommenheit, das Ziel, das die Natur in allen ihren Bildungen erstrebt³⁾. Wo immer uns etwas Vollkommenes begegnet, da fühlen wir sofort dessen Gegenwart, denn unserem Wesen nach verlangen wir darnach, „*natura enim optima concupiscimus et optimis cum voluptate adhaeremus*“.

Das Vollkommene ist das genaue Mittel zwischen dem Zuviel und Zuwenig. Für die Kunst des Formlosen gibt es keine Begrenzung, keinen erschöpfenden und abschließenden Ausdruck.

¹⁾ Richard Wagner, Sämtliche Werke, IX, 98 f. Ähnliche Gedanken des öfteren bei Nietzsche. Menschliches, Allzumenschliches I, 219, Religiöse Herkunft der neueren Musik; II, 144, Vom Barockstile; oder II, 134, Wie nach der neueren Musik sich die Seele bewegen soll.

²⁾ A. Seidl, Vom Musikalisch-Erhabenen. Leipziger Dissertation, 1887, S. 126. — Ambros, Musikgeschichte IV, 57.

³⁾ Lib. IX: *Quidquid enim in medium proferat natura, id omne ex concinnitatis lege moderatur, neque studium est majus ullum naturae quam ut quae produxerit absolute perfecta sint.*

Die klassische Zeit der Renaissance empfindet wie die hohe Antike. Und um den welthistorischen Gegensatz zum Barock in aller Kraft hervortreten zu lassen, weiß ich nichts Besseres zu tun, als das zu wiederholen, was Justi als die Merkmale von Winckelmanns Kunstgefühl als einer klassisch gearteten Natur aufführt:

„Maß und Form, Einfachheit und Linienadel, Stille der Seele und sanfte Empfindung, das waren die Worte seines Credo; kristallhelles Wasser sein Lieblingssymbol.“ (Winckelmann II, S. 418.) Man setze das Gegenteil eines jeden dieser Begriffe und man hat das Wesen der neuen Kunst bezeichnet.

DRITTER ABSCHNITT

DIE ENTWICKLUNG DER TYPEN

KAPITEL I. DER KIRCHENBAU

1. Zentralbau und Langbau. Der Zentralbau mit Kuppel war das Ideal der Renaissance. In dieser Form fand das Zeitalter seinen vollkommensten Ausdruck. Es drängte darauf hin mit seinen besten Kräften¹⁾. Die Idee des Zentralbaues im Gegensatz zu allem Langbau ist die vollkommene Einheit und Geschlossenheit. Äußeres und Inneres entsprechen sich durchaus, von allen Seiten muß der Anblick gleich sein, außen und innen erscheint jede Linie als bedingt von der einen, alles gleichmäßig zusammenhaltenden Zentralkraft. Und eben hierin liegt der Charakter des Bleibenden und Ruhenden, der Gebäuden dieser Art eigen ist. Die vier Kreuzarme stehen in vollkommenem Gleichgewicht, nirgends Unruhe oder Bewegung, gleichmäßig strömt das Licht der Kuppel von der Mitte in alle Teile, überall fertiges, vollkommenes Sein.

Die Kunst hielt dies Ideal nicht fest. Vignola schuf im Gesù einen neuen Typus als Langhaus und dieser wurde bestimmend nicht nur für die neuen Bauten der Folgezeit, sondern es mußte selbst S. Peter ihm sich beugen. Soviel man nun zugunsten des Langhauses wegen seiner größeren Bequemlichkeit für den Gottesdienst sagen kann, diese Rücksicht kann für den Barock nicht die entscheidende gewesen sein. Die Renaissance hatte sich deswegen auch nicht vom Zentralbau abhalten lassen.

Man muß gewiß ästhetische Gründe zur Erklärung heranziehen. Für einen Fall haben wir den bestimmten Nachweis von der Wirksamkeit dieser Faktoren: als man in Venedig beim Bau des Redentore über die zentrale oder longitudinale Gestaltung unschlüssig war, entschied der Hinweis auf die Schönheit des Gesù²⁾. Ich würde aber daraus noch nichts schließen, ließe sich nicht die gleiche Veränderung nachweisen, wo immer man hinsehen will: in der Dekoration überall der Fortgang vom Runden zum Ovalen, vom Quadrat zum Oblongum usw. Psychologisch gesprochen: man gibt das Befriedigte und Ruhende auf und verlangt nach dem Bewegten und Werdenden. Man will nicht das Fertige, sondern den Reiz der Spannung. Die Zentralanlage gibt sich mit einem Mal, ganz und

¹⁾ Jacob Burckhardt, *Geschichte der Renaissance in Italien*, S. 115.

²⁾ R. Dohme, *Norditalienische Zentralbauten*. *Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen*, Bd. V, 1884.

vollständig. Sie stellt sich dar als ein absolut Vollkommenes, das nichts Weiteres will, sondern nur des ruhigen Daseins sich freut. Das Longitudinale hat dagegen eine bestimmte Richtung und scheint sich in dieser Richtung fortwährend zu bewegen. Das kirchliche Langhaus mit Kuppel

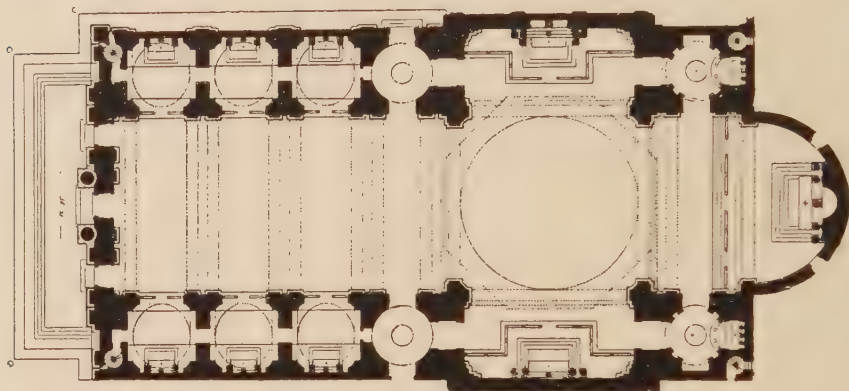


Abb. 43. Il Gesù: Grundriß

weiß diesen Eindruck aufs höchste zu steigern: mit Zaubergewalt wird der Eintretende vorwärts gezogen, dem Licht entgegen, das aus der Kuppel herabflutet. Die Kuppel selbst wird erst im Vorwärtsschreiten. Sie wächst vor unserem Auge und eben dieser Reiz des Werdens war so recht im Sinne der Barockkunst.

Der Gegensatz zur Longitudinalbewegung der Gotik besteht darin, daß der Barock zwei Momente ineinander spielen läßt: das Langhaus, das in der Apsis endet, und die Kuppel, die alles in sich aufsaugt. Das erstere wird so kurz gebildet, daß die Kuppel nicht als bloßes Anhängsel erscheint, sondern ihre zentralisierende Kraft überall als wirkend empfunden wird.

Das Langhaus erhält eine Ausdehnung von kaum zwei Kuppeldurchmessern. Dazu kommt, daß es als einheitlicher Raum mit bloßen Kapellen zur Seite gestaltet wird, die Kuppel also der ganzen Breite entsprechen kann. Typisches Muster: Gesù von Vignola 1568 (Abb. 43).

Frühere Symptome der Wandlung: Bramante selbst hat schließlich noch ein Langhausprojekt für S. Peter ausgearbeitet, nach dem Zeugnis des Onofrius Panvinus, *De basilica Vaticana*. Ob freiwillig? Ich möchte darauf den Längenschnitt beziehen, den Geymüller mitteilt¹⁾. Ein Langhaus projektierte auch Raffael. Nach der Kritik des Antonio da Sangallo wäre

¹⁾ Die ursprünglichen Entwürfe für S. Peter in Rom, Tafel 25, Figur 3.

es sehr dunkel gewesen. „Detta nave sarà ischurissima.“ (Vasari, comment., V. 477.) Man muß annehmen, daß Raffael auf die malerische Kontrastwirkung von dunklem Schiff und lichtem Kuppelraum rechnete, ähnlich der dunkel-malerischen Architektur des Heliodor. Sehr einflußreich war

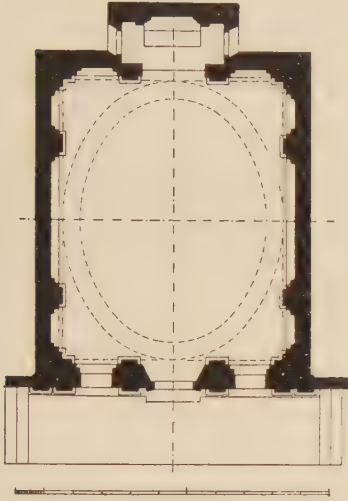


Abb. 44. S. Andrea in via Flaminia

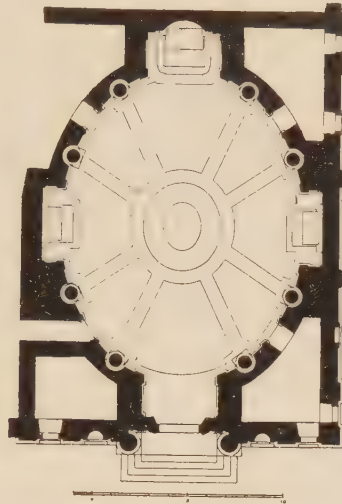


Abb. 45. S. Anna dei Palafrenieri

gewiß die letzte Äußerung Michelangelos zugunsten des Langbaues: S. Maria degli Angeli. Die entscheidende Tat: der Umbau von S. Peter. — Für kleinere Kirchen tritt an Stelle des runden Raumes der ovale. Frühes Beispiel: Entwurf bei Serlio lib. V. 204¹⁾. Die Form ist nicht häufig. In Rom: S. Andrea in via Flaminia (Vignola), ovale Kuppel über oblongem Raum (1552) und S. Anna dei Palafrenieri (Vignola) über ovalem Raum (1572); S. Giacomo degli Incurabili (Francesco da Volterra); S. Andrea al Quirinale (Bernini); S. Carlo alle quattro Fontane (Borromini) etc. Die kritische Zeit für die Entwicklung des neuen Grundrisses beginnt um die Mitte des 16. Jahrhunderts. Typisch dafür sind die Grundpläne von Vignolas erster und letzter Kirche, wo deutlich die Bildung der neuen Raumform verfolgt werden kann (Abb. 44, 45). Reine Zentralbauten kommen erst wieder in der zweiten Periode des Barock, die ein anderes Lebensgefühl besitzt. Oberitalien hat dagegen nie darauf verzichtet. Wie es in der darstellenden Kunst das Existenzbild festhielt, so verließ es auch in der Architektur nie ganz die Formen des Seins.

2. System der Fassadenbildung. Der Zentralbau kann die Fassade missen, der Langbau bedarf ihrer unbedingt. Unter der Behandlung der Barock-

¹⁾ Siehe oben S. 66, Anmerkung 2.



Abb. 46. S. Spirito in Sassia. Fassade

architekten wird sie zu einem höchst prächtigen Schaustück, das ohne organischen Zusammenhang mit dem Innern dem Kirchenkörper vorgesetzt wird. Selbst die Seitenansichten werden vollständig vernachlässigt.

Im Gegensatz zur Renaissance, die eine unendliche Fülle von Bildungen versucht hatte — das meiste ist Entwurf geblieben —, zeigt der Barock sofort einen bestimmten Fassadentypus, der sich sehr klar entwickelt. Er gibt zwei Geschosse, ein unteres in der Höhe der Kapellen, und ein oberes, von geringerer Breite, dem Mittelschiff entsprechend, oft weit darüber hinaus in die Luft ragend, mit einem Giebel bekrönt. Seitlich legen sich Voluten daran. Es ist ein Ausnahmefall, wenn das Obergeschoß gleiche Breite bekommt. Die Mauer ist gegliedert durch Pilaster, und zwar so, daß unten fünf, oben drei Felder entstehen, bei kleineren Dimensionen auch drei und eins. Das Mittelintervall etwas breiter mit Türe und Oberfenster. Die anderen Flächen gefüllt mit Nischen und rechteckigen Eintiefungen.

Dieser Typus findet sich fast in schematischer Reinheit an der Fassade von S. Spirito in Sassia¹⁾. Sie ist noch nicht barock, aber sie enthält

¹⁾ Als Autor hat Antonio da Sangallo zu gelten. G. Milanese will sie dem B. Peruzz zuschreiben (Vas. IV, 604, n. 3). Mit Unrecht, wie mir scheint. Jedenfalls ist das Innere von Sangallo. Er vollendete aber den Bau nicht selbst. Erst unter Sixtus V. wurde die Fassade zu Ende geführt und zwar von Ottaviano Mascherino. (Baglioni, Vite, S. 94.) Der Vergleich mit dessen übrigen Werken läßt schließen, daß er sich in allem Wesentlichen an die Zeichnung Sangallos gehalten hat. Vgl. G. Giovannoni, Le Chiese della seconda metà del cinquecento, Arte XV, pag. 414.



Abb. 47. S. Susanna. Kapitellzone

die Elemente, in deren Gestaltung und Gruppierung der neue Stil sich alsbald kundgibt (Abb. 46).

Die Gliederung durch einfache Pilaster wird bei gesteigerten Größenverhältnissen als ungenügend empfunden. Es erscheinen gekuppelte Pilaster, Halbpilaster schließen sich zu beiden Seiten an, es entsteht die Form des Doppelpilasterbündels.

Die Säule stirbt nie ganz aus, aber erst im 17. Jahrhundert fängt sie wieder an, sich lebhafter zu regen, so daß sie nicht auf das Portalfeld beschränkt bleibt, sondern über die ganze Fassade sich verbreiten darf. Sie muß aber lange warten, bis ihr wieder eine freie Bildung zuteil wird. Anfänglich bleibt sie noch zur Hälfte oder wenigstens noch zu einem Viertel in der Mauer stecken. S. Maria in Campitelli (Carlo Rainaldi 1665) gehört zu den ersten Beispielen, wo sie ganz frei heraustritt. Nur erhält sie jetzt stets einen entsprechenden Pilaster im Rücken. — Für die Ordnung der mauergliedernden Pilaster, die anfangs im oberen und unteren Geschoß die gleiche ist, wird bald Abwechslung zur Regel. Gewöhnlich folgt auf eine korinthische (seltener dorische) eine komposite Ordnung. Wie in der späteren Antike wird das bewegte Blätterkapitell das Beliebteste. Neu ist die massige Bildung der Blätter: man gibt nicht den gezackten Akanthus, sondern eine weich-rundliche Form. Die antike römische Architektur hatte am griechischen Kapitell schon eine Umformung im gleichen Sinne vorgenommen. Statt *Acanthus spinosa* wählte sie *Acanthus mollis*. Seit A. da Sangallo ist dies die ständige Form. Sie findet sich auch in der Regola des Vignola. — Fries und Architrav bleiben ohne Ornament, doch trägt der erstere in der unteren Ordnung



Abb. 48. Petersfassade. Nische

gewöhnlich eine Inschrift, die Dedikation, die später, als Verkröpfungen häufig wurden, mit großer Rücksichtslosigkeit selbst über diese hinweggeführt wird. (Gesù; S. Maria della Vittoria; St. Ignazio; St. Andrea della Valle u. a.)

Von Kapitell zu Kapitell schwingt sich ein Kranz oder der Raum wird mit einer Kartusche gefüllt (Abb. 47). Die Abgrenzung einer eigentümlichen Kapitellzone geht weit in die Renaissance zurück. (Bramante: S. Satiro, Mailand, und S. Maria in Abbiategrosso.) Das Motiv fand man an den römischen Triumphbogen. Zuerst nur ein Rahmen ohne Füllung, dann Füllung mit Kranz oder Kartusche in immer üppigeren Formen, so daß schließlich kein Fleckchen mehr leer bleibt. Die Behandlung ist eine verschiedene am oberen und unteren Geschoß und wieder an den in-



Abb. 49. S. Susanna. Nische

neren Feldern im Gegensatz zu den äußeren. Es wird später davon die Rede sein.

Die Felder zwischen den Pilastern erhalten anfänglich gewölbte, meist leere Nischen und darüber und darunter rechteckige Eintiefungen oder vortretende Tafeln. Schon in den siebziger Jahren aber, in denen der Stil ganz ernst wird, vermeidet man die runde Bildung der Nischen oder spart sie wenigstens dem freieren Obergeschoß auf, während unten rechteckige Fensterarchitekturen ihre Stelle einnehmen. (Gesù-Fassaden des Vignola und des Giacomo della Porta.) Jedenfalls aber wird die Nische von nun an mit einer Giebelkomposition umschlossen, wobei einer der durchgreifendsten Barockgedanken zur Erscheinung kommt: die ganze Kraft der Dekoration nach oben zu werfen (Abb. 48). Der Giebel wird nicht getragen von Halbsäulen oder Pilastern, sondern stark vorspringend und reich geschmückt ruht er auf üppigen Konsolen, die auf einfachen Rinnen

oder Leisten auflaufen. Die Fußlinie des Giebels ist dabei meist durchbrochen, um der geschlossenen Horizontale zu entgehen, und gleicherweise wird das Fußgesims durch stehende Konsolen oder Verlängerungen der Seitenleisten in seiner Schwere entlastet. Ein leichter Kranz tut das übrige. Die Nische selbst aber soll nicht als Hohlraum wirken. Sie ist dem Barock undenkbar ohne Statue und die leidenschaftlich bewegten Gestalten dieses Stils schaffen im Verein mit einer üppigen architektonischen Einfassung, wie wir sie eben beschrieben, ein Ganzes von prächtigster Bewegung (Abb. 49).

Die begleitenden Tafeln, die als Andeutungen von Reliefs gelten mögen, wie sie Michelangelo zuerst für S. Lorenzo geplant hatte, machen im kleinen die gleiche Entwicklung durch: auch sie bekommen starkschattende Giebel, leichte Fußverzierungen und eine schwellende Füllung.

Das Portal, ursprünglich einfach und durchaus untergeordnet, wird durch mehrfach vortretende Säulen allmählich zum Hauptstück der Fassade. Das Portalfeld bekommt einen eigenen Giebel, sogar einen doppelten (Segment und Dreieck ineinandergeschachtelt). Ebenso erhält das Fenster im Obergeschoß eine erhöhte Bedeutung für die Komposition: aus einem schmucklosen Rund wird es zu einem Prachtfenster, in dem die Architektur der Nischen ihre höchste Steigerung erfährt.

Die Voluten zeigen lange eine schwankende Gestalt. Jene ersten, die Alberti an S. Maria Novella gebildet und mit einer toten Inkrustation verziert hatte, blieben ohne Nachfolge. Auch die Voluten vom Dom in Turin und von S. Agostino in Rom zeigen die große Unsicherheit, die man dieser Form gegenüber empfand. Michelangelo projektierte für S. Lorenzo, sie durch angelehnte Jünglingsstatuen von kolossaler Größe zu ersetzen¹⁾. Vignola gab einen einfachen, ziemlich steilen Anlauf ohne ornamentale Behandlung, wie in anderem Zusammenhang — an der Peterskuppel — auch Bramante. (Serlio, lib. III, fol. 66.) Sangallo ist schwungvoller: S. Spirito. Die gleiche Form schon früher an dem Tempelbau in Raffaels Sposalizio (1504). Außerdem im Fassadenentwurf für S. Giovanni de' Fiorentini, den Geymüller irrtümlich für S. Peter in Anspruch nimmt. (Ursprüngl. Entwürfe Tafel 42, Figur 2.) Ob Antonio da Sangallo der Urheber ist, wie Dagobert Frey vorschlägt (Michelangelo-Studien S. 72), oder Jac. Sansovino, ist fraglich. Ähnliche Voluten Geymüller Taf. 48 Fig. 2. Den genannten Vorbildern folgt Guidetto Guidetti an S. Caterina de' Funari, sucht aber durch Hinzufügung eines rückwärts gebeugten Neben-

¹⁾ Die lavierte Zeichnung der Casa Buonarrotti (Geymüller, Michelangelo als Architekt, Tafel I), auf der die Figuren vermerkt sind, wird neuerdings Michelangelo abgesprochen. Dagobert Frey. Eine unbeachtete Zeichnung nach dem Modell Michelangelos für die Fassade von San Lorenzo. Kunstchronik, Dezember 1922, S. 226.

blattes am oberen Ende mehr Fühlung mit dem Hauptkörper zu gewinnen (Abb. 53). Bizarre Lösung des Problems an S. Maria Traspontina (entworfen von Salustio Peruzzi, vollendet von Mascherino): die Volute als Anlauf wie bei Vignola, aber oben mit Schneckenwindung endend und bekrönt von einem weiblichen Kopf mit jonischem Kapitell. Offenbar ein Versuch zu karyatidenartiger Bildung, der aber erst spät dem jüngeren Lunghi an S. Vincenzo ed Anastasio und S. Antonio de' Portoghesi glückt, wo die Aufgabe frei und schwungvoll gelöst ist. Die Durchschnittsform fand Giacomo della Porta am Gesù: die Volute ist schwer aber lebendig, das Niederrollen stark betont, wie es dem ernsten Stil gemäß ist (Abb. 20). Maderna schließlich gab der Linie den Charakter leidenschaftlicher Anstrengung (S. Susanna). Im späteren Barock verliert das Glied die Schwere und wird meist als einwärts gewölbte Strebe behandelt, wie es zu Anfang bereits Vignola beim Gesù vorhatte. So in den oben angeführten Bauten des jungen Martino Lunghi und an S. Marcello al Corso von Carlo Fontana, der die Streben aus Palmzweigen bildet. Schließlich Lorbeergehänge: S. Maria in Campitelli (Carlo Rainaldi 1667) und S. Giovanni de' Fiorentini (Galilei 1734).

In Florenz erscheint die Volute — sehr kleinlich — in der Mitte gebrochen: sie ist zusammengesetzt aus zwei Gliedern, die sich in die Form teilen. Der Sinn für Schwung und große Bewegung fehlt hier gänzlich (S. Trinità von Buontalenti). Noch weiter vom römischen Barock entfernen sich die venezianischen Dekoratoren, die die Volute in bloßes Arabeskenwerk auflösen. (S. Maria ai Scalzi von Salvi oder die endlos gedrehten Schnecken von S. Maria della Salute von Longhena.)

Der Giebelrand wird in der schweren Manier durch breite Akroterien nach seiner horizontalen Bedeutung hervorgehoben. Die einzelnen Pilaster in Statuen, Obelisksen, Kandelabern, Flammentöpfen ausklingen zu lassen, ist kein barockes Motiv. Vignola wollte für den Gesù noch Statuen, Porta beseitigte alles dergleichen. Wenn der Barock eine Bekrönung gibt, so geschieht es in einer Massenform, wie eine Balustrade es ist, die für die ganze Fassade gleichmäßig gilt: Maderna an S. Susanna, das Motiv nahegelegt und eigentlich allein zu entschuldigen durch die Balustraden auf den Mauern zu beiden Seiten der Fassade (Abb. 60). Unbedenklich nachgeahmt von Giambattista Soria an der benachbarten S. Maria della Vittoria. Wenn aber Statuen angebracht werden sollen, marschieren sie gleich in ganzen Reihen auf (Lateran, S. Peter).

Auch die Stufen vor der Kirche werden zu Massenformen ausgebildet, nicht mehr einzeln vor der Haupttüre, sondern stets über die ganze Breite der Fassade hingeführt (S. Spirito). An S. Susanna ist die jetzige Form eine falsche moderne Restauration. Selbst große Treppenanlagen, wie an

S. Gregorio Magno, das auf der Höhe des Monte Celio steht, werden in keiner Weise gegliedert, um die Horizontalen in ihrer ganzen Macht wirken zu lassen (Abb. 61). Sonst sind die Treppen nur von sehr geringer Höhe. Sie entsprechen dem Sockel der Kirche und der Barock bildet dieses Glied durchweg sehr niedrig. Die Theoretiker der Renaissance verlangen dagegen gerade hierfür möglichste Höhe. Je höher, desto würdiger. So Alberti und auch noch Serlio.

So viel über die Gestaltung der einzelnen Teile. Wie eigentümlich sie immer gebildet sein mögen, sie machen nicht das Wesen des Stils aus. Das Hauptsächliche bleiben die neuen Prinzipien der Komposition.

Nische und Tafeln sind die Elemente der Flächendekoration. An S. Spirito sind sie so verteilt, daß die Nische die Mitte des Feldes einnimmt, daß nach oben und unten in gleichem Abstand je eine Tafel folgt und nach allen Seiten ein angenehmer Raum frei bleibt. Dies ist Renaissanceempfindung. Der Barock bringt ein neues Gesetz: die Fläche wird nicht mehr als ein in sich geschlossenes Ganzes befriedigend gefüllt. Die Nischen erscheinen beengt zwischen den Pilastern, sie haben nicht genug Raum um sich, darum drängen sie nach oben. Sie halten sich nicht mehr ruhig in der Mitte der Fläche, sondern wie schon ihre dekorative Gestaltung den Hochdrang ausspricht, so zeigt auch ihre Lage, daß sie mit aller Macht aufwärts streben. Gewöhnlich gehen sie so weit, bis sie an die Kapitellzone anstoßen, oft wird auch diese durchbrochen.

Nun muß aber eine solche Komposition beunruhigend, ja ängstigend wirken, wenn nicht eine Lösung des Konflikts geboten wird. Sie erfolgt in der Tat im Obergeschoß. Hier beruhigt sich die Erregung: Fläche und Füllung kommen in ein befriedigendes Verhältnis.

Dieser vertikalen Entwicklung geht eine horizontale zur Seite.

S. Spirito zeigte eine Fassade von fünf Pilasterintervallen, gleichmäßig nebeneinander, mit der einzigen Abwechslung, daß das mittlere etwas breiter ist. Diese Koordination ersetzt der Barock durch eine energische Subordination. Und zwar versteht er unter Subordination etwas anderes als die Renaissance. Auch diese hatte ihre Fassaden gegliedert in unabhängige und abhängige Teile: gewöhnlich dominiert ein Mittelbau, flankiert von kleineren Eckbauten, die durch zurücktretende Partien mit dem Hauptkörper verbunden sind. Die subordinierten Glieder aber — und dies ist das Entscheidende — bewahren stets den Charakter selbstständiger Individualität. Sie sind untergeordnet, genießen aber eine freie Entwicklung. Man merkt in keiner Linie, daß sie ihr Wesen ob eines anderen, Mächtigeren willen verleugnen müßten. Der Barock dagegen erkennt keine freien Einzelexistenzen an. Alles bleibt in der allgemeinen Masse beschlossen. Seine Breitengliederung besteht darin, daß



Abb. 50. S. Andrea della Valle

ein Mittelstück vortritt, die Seitenteile aber stufenweise zurückbleiben und in einem formloseren, ungegliederten Zustand verharren. Schmuck und Säulen verbreiten sich nicht gleichmäßig über die ganze Breite der Fassade, sondern es findet nach der Mitte zu eine Steigerung statt von Pilastern zu Halbsäulen, von Halb- zu Dreiviertelsäulen, und während die Eckfelder leer bleiben, entfaltet sich in der Mitte die Pracht der Dekoration in aller Fülle.

Fügt man hinzu, daß in der Größe stets das Kolossale gesucht wurde, so möchten die Gesetze erschöpft sein, nach denen jene Fassaden entstanden sind, über denen nicht nur Rom, sondern ganz Italien die Renaissance in kurzem vollständig vergessen konnte.

Die zweite Periode des Barock hat schon keinen Sinn mehr für die vertikalen und horizontalen Steigerungen. Sie dekoriert die Fläche gleichmäßig durch, so etwa S. Andrea della Valle (1665). In Oberitalien, namentlich in Venedig, war von Verständnis hierfür überhaupt nie die Rede.

An einer organischen Durchgestaltung des Kirchenkörpers war dem Barock nichts gelegen. Die Langseiten werden vollständig vernachlässigt und dies nicht einmal verdeckt. Man begnügt sich mit der reichen Aus-



Abb. 51. St. Peter. Kolonnaden

führung des Kopfes, die anderen Teile brauchen nur leicht angelegt zu sein (Abb. 50). Dort nimmt man Backstein statt Travertin. Eine dürftige Folge von Lisenen faßt anfänglich noch die Kapellenfenster ein, später unterbleibt auch diese. Ebenso verschwinden die Voluten, die sonst oben an dem zurücktretenden Oberbau nach dem Muster der Fassadenvolute wiederholt worden waren. Auffälligstes Beispiel dieser Vernachlässigung: die Nebenseiten von S. Maria del Miracolo und del Monte Santo, die den Eingang zum Corso bilden.

Auch die Gestaltung der Umgebung kann sich selbstverständlich nur auf den Platz vor der Fassade beziehen. Bramante hatte für seine zentralen Bauten allseitig umschließende Rahmen projektiert: die Klausur von S. Pietro in Montorio und die großartige Einfassung von Portiken, die S. Peter bekommen sollte (Geymüller, Taf. 7, Kommentar Art. 4). Der Barock, der in seiner Architektur prinzipiell nicht von Körpern spricht, wünscht im Gegenteil den Blick von den Seiten abzuhalten. Was hinter der Fassade sich birgt, soll Überraschung sein. Dagegen wird für die Fassade selbst womöglich ein weiter Vorraum geschaffen. Der Barock braucht Platz. Großartigstes Muster: die Kolonnaden Berninis (Abb. 51).

3. Historische Entwicklung des Fassadenbaues. Wir haben gesagt, S. Spirito gebe gleichsam das Schema für alle späteren Fassaden: alles erst im Keime enthalten, keine besondere Lösung vorausnehmend (Abb. 52). Die zwei Ordnungen oben und unten gleich, kein Vortreten der Mitte, das Gebälk bleibt ruhig und ungebrochen. In der Fassade von S. Caterina de' Funari ist das neue Gefühl vorhanden, aber es wagt nur erst leise



Abb. 52. S. Spirito in Sassia

sich kundzugeben (Abb. 53). Pilasterordnung noch gleich in beiden Geschossen, aber die Flächenfüllung schon verschieden nach den Stockwerken: unten gedrängt, ohne freien Raum, oben wohliger. Die Kapitellzonen unten mit saftigen Kränzen, oben mit eng in den Raum gepreßten Kartuschen. Breitengliederung: die drei Mittelfelder mit dem Gebälk vorgeschoben, Eckpilaster einzeln verkröpft. Türbildung schon bedeutender, mit freien Säulen. Im ganzen noch eine schüchterne Schlankheit.

Gesù in Rom. Das erste große Werk, das Porta als Nachfolger Vignolas schaffen durfte. Die Änderungen, die Porta am Plane seines Vorgängers vornahm, sind von allerhöchstem Interesse. Man sieht hier in das intimste Wachstum des Stils. Vor dieser Betrachtung möchte ich aber die kleine Fassade von S. Maria ai Monti heranziehen, die gleichzeitig mit dem Gesù entstand (1580 vollendet) und als Bau mittlerer Größe



Abb. 53. S. Catarina de' Funari

mit der eben analysierten S. Caterina besprochen werden muß. Sie zeigt den gleichen Typus ein Dezennium später.

Die Fassade wirkt schwerer und bewegter (Abb. 54). Sockel niedrig, Pilaster breit, starke Attika über der ersten Ordnung, wodurch dem Untergeschoß das Übergewicht gesichert wird. Die Attika durchsetzt vom Oberfenster. Giebel breit auslaufend. Breitengliederung: die Außenfelder, beziehungsweise die Voluten treten zurück. An den Eckpilaster des Hauptbaues schließen sie sich mit einem Halbpilaster an, so daß eine Abstufung entsteht, die bei S. Caterina noch fehlt. Die Plastik der Dekoration nach der Mitte lebhaft gesteigert. Die Eckfelder sind schmal und bleiben ganz leer, Kapitellzonen hier nur dürftig gefüllt. Höhengliederung: Ordnung unten korinthisch, oben komposit. Die Tafeln oberhalb und unterhalb der Nischen in energischen Gegensatz gebracht: die untere sockelmäßig quadratisch und gebunden, die obere freier und schmuckvoll. Weiterer



Abb. 54. S. Maria ai Monti

Gegensatz der Behandlung nach der Verschiedenheit des Geschosses. Über dem Portal eine eingetiefte Tafel, die Kapitellzone durchbrechend. Oben alles ruhiger, aber der Gegensatz noch nicht rein und stark herausgearbeitet. Sonst ist diese Fassade eine der vorzüglichsten des Stils.

Il Gesù. Vignolas typischer Barockbau. Er starb 1573, als die Fassade noch nicht angefangen war. Auf dem Fries des Entwurfs steht die Jahreszahl 1570 (Abb. 55). Der Fortsetzer des Baues, Giacomo della Porta, machte einen neuen Entwurf und vollendete die Fassade danach um 1584 (Abb. 20, 56). Die Jahreszahl am Fries, 1575, bezieht sich offenbar auf die Grundsteinlegung der Fassade¹⁾.

¹⁾ G. Giovannoni, *Arte*, Bd. XVI, S. 84.



Abb. 55. Il Gesù. Fassadenentwurf von Vignola



Facciata del Gesù come al presente si troua fatta da l'acomo della Porta.

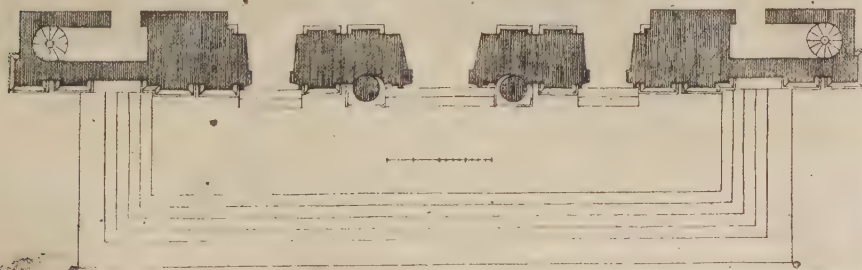


Abb. 56. Il Gesù. Fassade von Giacomo della Porta (Villamena)

Das System ist beiderseits das gleiche: zurücktretende Eckfelder, Gliederung in Doppelpilastern, Hauptakzent auf die Mitte geworfen. Hier die Pilaster zu Säulen gesteigert, das Portalfeld mit eigenem Giebel gekrönt. Aber wie so ganz anders ist die Wirkung bei scheinbar wenig abweichender Ausdrucksweise. Wie ruhig und klar erscheint Vignola. Er berührt uns noch fast renaissancemäßig gegenüber dem Porta. Und in der Tat, der Eindruck der Fassade ist hauptsächlich bedingt durch den alten Sinn für bestimmte Durchgliederung und das Gefühl der Selbständigkeit der Teile.

Der erste durchgreifende Unterschied liegt in dem Verhältnis der Geschosse zueinander: bei Vignola sind sie gleichwertig, bei Porta hat das Untergeschoß das entschiedene Übergewicht. Das andere erscheint nur als Aufsatz. Durch diese Vereinfachung wird die Mächtigkeit der Fassade bedeutend gesteigert.

Die Geschosse sind gegliedert durch gekuppelte Pilaster. Vignola führt mit einem sekundären Gurtgesims in $\frac{2}{3}$ Höhe unten und $\frac{3}{4}$ Höhe oben noch eine zweite Gliederung herbei, um kleinere Flächen zu gewinnen. Die so entstandenen Felder haben alle einfache, rationale Proportionen. Sie werden gefüllt mit Nischen oder mit einem gleichmäßigen Rahmenprofil umzogen, in jedem Fall aber als selbständige Form behandelt. Selbst die Pilaster, die als Paar zusammengeordnet sind, verselbständigt Vignola wieder durch zwischengefügte Nischen und Rahmen: sie sollen nicht als Masse, sondern als einzelne Individuen wirken.

Porta gibt dies Prinzip vollständig auf. Er rückt die Pilaster so nahe zusammen als möglich und entfernt alle Zwischenfüllung. Die Flächen beläßt er in ihrer ungegliederten Ganzheit. Ein schmaler Streifen in halber Höhe des Untergeschosses ändert kaum etwas an diesem Eindruck: Die Masse soll als Masse zur Geltung kommen. Die Felder, die durch die Pilaster an der Mauer abgegrenzt werden, sind zufällig in ihrer Form und bekommen durch keinerlei Rahmen den Charakter selbständiger Bedeutung. Weiter aber duldet Porta nicht mehr die Auflockerung der Mauer durch große Nischen, wie sie Vignola in den Eckfeldern als Gegengewicht der Türen anordnete. Er läßt diese Felder leer und gewinnt dadurch den Eindruck von massiger Geschlossenheit, die erst gegen die Mitte hin sich löst, aber auch hier nur in bedingtem Maß: die Plastik der Säulen ist eine gedämpftere und das Hauptportal zeigt nicht die freie triumphbogenartige Öffnung wie bei Vignola. Bei allem Zurückhalten kommt aber die horizontale wie die vertikale Entwicklung wirksam zur Erscheinung und zwar hier zum erstenmal in ganz großen Verhältnissen. Die lastenden Elemente überwiegen: Sockel, Gesimse, Attika, Giebel und Voluten, alles ist bedeutend wuchtiger gebildet. Die Architektur ist hier zum Ausdruck eines beinahe drückenden Ernstes gekommen.



Abb. 57. S. Luigi dei Francesi

Ein anderer Kirchenbau, der dem Giacomo della Porta zugeschrieben wird, S. Luigi de' Francesi, fällt aus der Entwicklungsreihe heraus, ja er zeigt ein so unsicheres Tasten, daß man sich kaum entschließen kann, den Meister von S. Maria ai Monti und vom Gesù dafür verantwortlich zu machen (Abb. 57). Vasari berichtet, es seien Fragmente eines ehemaligen Zentralbaues in die Fassade eingefügt worden (Introduzione I, 123). Es mag das mit von Einfluß gewesen sein. Zeitweise waren wohl Ecktürme projektiert (Giovannoni, *Arte* Bd. XVI, S. 88). Man hat mit ungewöhnlich langer Bauzeit (1518–89) und der Beteiligung einer ganzen Reihe von Künstlern zu rechnen. Vasari erwähnt einen Entwurf des Antonio da Sangallo (V, 484). Anfänglich hat ein Franzose, Jean de



Abb. 58. S. Maria dell' Orto

Thororières die Bauleitung¹⁾. Später Giovanni Mangoni, dessen Entwürfe in Zeichnungen des Aristotile da Sangallo erhalten sein sollen. (Uffizien Nr. 1882; Giovannoni a. a. O. S. 86 Anm. 4). Die heutige Fassade schwerlich vor 1575 begonnen. Das Wandsystem des unteren Geschosses wiederholt Motive aus Lunghis Fassade von S. Maria dell' Orto (vollendet 1567). Dem Stil nach könnten diese Teile am ehesten von Domenico Fontana stammen, der noch 1583 als „architectus expertus et magister fabricae“ von S. Luigi de' Francesi erwähnt wird (Allgem. Künstlerlexikon Bd. XII, S. 175). Für Giacomo della Porta kommen nach dem Bericht Baglionis (S. 77) und aus stilistischen Gründen nur die Portale und der Ausbau des Obergeschosses in Betracht²⁾. Von den Prinzipien, die Giacomos Werke mit wachsender Kraft verwirklicht zeigen, verrät diese öde Fassade keine Spur. Nach dem Vorbild von Michelangelos Lorenzofassade ist die Wand in gleicher Breite auch im oberen Geschoß durchgeführt, indessen der Giebel nur dem Mittelteil entspricht. Aber wie ungenügend ist diese riesige Fläche gegliedert! Die Architekten versuchten alle Mittel: Pilasterbündel, vorgeblendete

¹⁾ G. Mollat, Jean de Thororières, *Annales de S. Louis-des-Français* 1902. E. Lacoste, *S. Louis-des-Français à Rome*, Rom 1907.

²⁾ Porta baute übrigens nicht selbst. Vgl. Baglioni: „le porte con le due ordini della facciata furono di suo ordine e disegno.“



Abb. 59. S. Girolamo degli Schiavoni

Arkaden, runde und eckige Nischen, Eintiefungen, Relieftafeln, alles Formen, die Porta sonst nie gebraucht. Und all das über die Fläche zerstreut ohne architektonischen Sinn. Von vertikaler Entwicklung keine Spur.

Ohne selbständigen Wert sind auch die Fassaden Martino Lunghis des Älteren. Er ist ein befangener oberitalienischer Meister, der sich in Rom ängstlich nach Mustern umsieht und das Beste dem Vignola und Giacomo della Porta verdankt. Die Fassade von S. Maria dell' Orto hat Giovannoni fälschlich dem Vignola zugeschrieben. Die breite Lagerung der Front erklärt sich aus der Anpassung an das von Giulio Romano entworfene Langhaus. In der Fassade selbst sind zwei Hände zu unterscheiden (Abb. 58). Das schöne Portal könnte am ehesten von Galeazzo Alessi entworfen sein, das übrige von Martino Lunghi dem Älteren, dessen Name durch alte Tradition mit dem Bau verknüpft ist.

Die beiden Künstler arbeiten auch weiterhin zusammen, obwohl ihr Stil wenig zusammenstimmt. Kurz nach der Vollendung von S. Maria dell' Orto, 1569, folgt Lunghi dem Ruf Alessis nach Mailand, um die Fassade von S. Maria presso S. Celso auszuführen.

S. Atanasio dei Greci (voll. 1582) ist ziemlich langweilig. Von oberitalienischer Herkunft sind die zwei Türme, die aus den Eckfeldern aufsteigend den Giebel in die Mitte nehmen. In Oberitalien werden aber die Türme nicht so eng mit der Masse verbunden, sondern isoliert. (Zeichnungen bei Serlio z. B. fol. 215.) In Vignolas letzter Kirche, S. Anna dei Palafrenieri, ist wohl das Vorbild Lunghis zu suchen, sofern deren Glockentürme sich nicht als spätere Zutat erweisen¹⁾. Ebenso oberitalienisch die nach innen abgestuften Flächen im Obergeschoß, ein Motiv, das der spätere Barock ausgiebig verwertet²⁾. Lunghis dritter Bau, S. Girolamo de' Schiavoni (1585) hält im ganzen am System von S. Caterina fest mit noch ängstlicherer Flächenfüllung (Abb. 59). Was er als Oberitaliener mitbringt, verbindet sich schüchtern mit den neuen römischen Motiven der Subordination. Das Ganze macht keinen unerfreulichen Eindruck. Wir haben es aber nicht mit der Geschichte der Künstler, sondern mit der des Stiles zu tun und können uns bei den Leuten aus den hinteren Reihen nur flüchtig aufhalten.

Zu diesen gehört auch der Meister von S. Maria Traspontina. Seine Befangenheit zeigt sich in den Proportionen: drei gleiche Mittelteile. Dagegen ist das Detail lebhaft und kräftig, was auf einen zweiten Künstler deutet³⁾.

Von Francesco da Volterra die tüchtige S. Maria di Monserrato, die aber bei aller Fülle und Üppigkeit der Einzelbildungen im System auch nicht über Caterina de' Funari hinauskommt. An S. Giacomo degli Incurabili gehört das Neue nicht ihm, sondern dem Vollender der Fassade, dem Carlo Maderna.

¹⁾ Giovannoni, *Arte* Bd. XVI, S. 92 Anm. 1.

²⁾ Die verwandte Trinità de' Monti geht nicht auf Domenico Fontana zurück, wie gemeinhin angenommen wird. Von ihm stammt nur Treppe und Portal der Kirche. (Notiz zur Abbildung in Rossis *Nuovo teatro delle fabbriche di Roma moderna*.) Ebenso ist es ein Irrtum, wenn Ranke (*Päpste*, 8. Aufl., I, 310) eine Stelle aus des Gualterius *vita Sixti V.* auf die Spanische Treppe deutet, wo offenbar diese Kirchentreppe gemeint ist (*scalasque ad templum illud ab utroque portae latere commodas perpulcrasque admodum extruxit*). Zur Errichtung der Spanischen Treppe vgl. Eberhard Hempel, *Die Spanische Treppe*. Ein Beitrag zur römischen Stadtbaukunst. Festschrift H. Wölfflin, München 1924.

³⁾ Von 1566 ab hat Salustio (Salverio) Peruzzi die Fassade angelegt, Ottaviano Mascherino sie vollendet. Die Vergleichung mit S. Maria della Scala läßt diese Überlieferung als richtig erscheinen.



Abb. 60. S. Susanna

In Carlo Maderna erschien wieder eine vorwärtstreibende Kraft. Er knüpft an die letzten Werke des Porta an, geht dann aber selbständig weiter. Die Gedanken des Barockstils werden von ihm mit einer wirklich hinreißenden Gewalt vorgetragen: er sucht stets nach dem Bedeutenden in Masse und Bewegung.

Seine erste selbständige Schöpfung, die Fassade von S. Susanna, ist seine beste geblieben. Ein Werk von prächtigem Kraftgefühl und doch maßvoll (Abb. 60). Die Fassade dreifach nach den Seiten abgestuft, im plastischen Ausdruck von Pilastern zu Halbsäulen, von Halb- zu Dreiviertelsäulen fortschreitend. Die äußeren Felder bleiben nicht leer: Maderna nimmt den Ausgangspunkt im Geschmückten (zwei Relieftafeln übereinander), um in einer überquellenden Fülle zu enden. Nischen mit ihren Statuen, Giebeln, Kränzen, alle reicher und bewegter als früher. Der Reichtum entladet sich im Aufwärtsdrängen: höchst energische Betonung des Vertikalstrebens, das erst in der gleichmäßigen Füllung des Giebelfeldes sich beruhigt. Dem Porta gegenüber beweist aber Maderna schon hier, daß der schwere Ernst aus der Kunst zu weichen beginnt. Der Druck scheint sich zu heben, die Formen regen sich freudiger, die Macht der Horizontalen ist gebrochen.

Unter dem Einfluß von S. Susanna ist die Fassade der Chiesa Nuova entstanden (Fausto Rughesi, nicht Martino Lunghi). Bedeutend schwächer. Auch Maderna hielt sich nicht auf der Höhe. Für S. Peter reichte seine Kunst nicht aus. Da er im Einfachen das Bedeutende nicht zu finden wußte, sucht er es im Gehäuften und Mannigfaltigen: er wird lärmend und unangenehm. Mit S. Peter lenkt der Stil in seine zweite Periode ein. Wir haben uns damit nicht mehr abzugeben.

Ein Nachzügler der früheren Zeit ist der brave Soria. Er hat eine ganze Reihe von Kirchenfassaden errichtet: S. Maria della Vittoria, S. Caterina da Siena, S. Gregorio Magno, S. Carlo de' Catinari. Ihr Wert liegt nicht in der lebhaften, gedankenreichen Komposition, sondern in dem Ernst, mit dem Soria diese Travertinmassen behandelte. Er ist der eigentliche Vertreter der römischen Gravitas. Durchaus selbständig, macht er von den Reizmitteln einer entwickelten Kunst nur sehr mäßigen Gebrauch. S. Gregorio Magno auf dem Monte Celio gilt als das berühmteste Beispiel. (1633, Abb. 61.) Es handelte sich darum, der zurückliegenden Kirche einen Pfeilerhof mit Fassade vorzubauen und den Aufgang monumental zu gestalten. Soria entledigte sich der Aufgabe mit wenig Genie, aber mit tüchtiger Gesinnung. Von der Treppe habe ich schon gesprochen: es sind gleichmäßig durchgehende Stufen von der Breite der Fassade. Drei Absätze bilden die ganze Gliederung. Oben eine Fassade von zwei Geschossen zu je drei Intervallen, durch Doppelpilasterbündel gegliedert, unten von Bogen, oben von Fenstern durchbrochen, beide aber verhältnismäßig klein gebildet, um den Eindruck geschlossener Massigkeit nicht zu stören. Der Giebel entspricht nur dem Mittelteil. Dieses Motiv kehrt wieder bei S. Carlo de' Catinari und S. Caterina da Siena. Milizia klagt, daß der Architekt die Gunst des Terrains nicht besser zu verwerten gewußt habe. „Bei



Abb. 61. San Gregorio Magno. Fassade

einer solchen Erhebung, bei so viel freiem Raum nach vorn hätte man einen malerischen Durchblick schaffen können, so daß der Pfeilerhof und die (hintere) Fassade der Kirche gleichzeitig sichtbar geworden wären.“ (Memorie II, 143.) Der Vorwurf ist berechtigt, aber er trifft nicht das Können, sondern das Wollen des Architekten. Die reichen, malerischen Prospekte entsprechen nicht dem ernsten Geschmack des ersten Barockstils.

4. System des Innenraumes. Der Barock verlangt möglichst weite und hohe Räume. Aber nicht die gleichmäßige Steigerung der Größenverhältnisse bedingt den Eindruck. Bramantes S. Peter ist nicht barock. Man findet hier wohl einen Kuppelraum von den bedeutendsten Dimensionen, aber um ihn herum ordnete Bramante vier Nebenkuppelräume an, die ihn nicht beengen, ihm aber doch ein Gegengewicht bieten. Sie behaupten dem großen Raume gegenüber ihre Selbständigkeit und mäßigen so den Eindruck des Überwältigenden. Michelangelo rechnet im Gegenteil gerade auf diesen Eindruck. Er drückt die Nebenräume so weit herab in ihrer Größe, daß sie neben dem Hauptraume nicht mehr aufkommen können, und gewinnt so ein unbedingt dominierendes Zentrum, demgegenüber alles andere unfrei und ohne eigenen Willen erscheinen muß. Der



Abb. 62. Il Gesù. Innenraum

Durchmesser der Nebenräume ist bei Michelangelo nur ein Drittel von dem des Mittelraumes ($d:D = 1:3$). Bei Bramante betrug er mehr als die Hälfte des Kuppeldurchmessers: d zu D steht im Verhältnis des Goldenen Schnittes¹⁾.

Mit dieser bestimmten Absicht, möglichst große Räume „aus einem Stück“ zu geben, verbindet sich natürlich die andere, die Mauern dieser Räume mit einer einzigen Ordnung zu gliedern. Alle Rücksicht auf menschliche Größenverhältnisse wird aufgegeben, um eben jene spezifisch barocke Wirkung des Überwältigenden zu gewinnen. Bramante hatte wohl auch Kolossalgliederungen angeordnet, aber daneben immer noch rein entwickelte, fröhliche Säulen kleinerer Ordnung, an die man sich anklammern kann. Das Kolossale schlägt so nicht nieder, sondern es wird gleichsam faßbar. Das Gefühl findet Beruhigung in diesen ihm näher stehenden Gestalten, ihre ungestörte Existenz gibt ihm selbst Halt und Sicherheit.

Michelangelo will nur das Kolossale. Das Kleinere kann nicht mehr

¹⁾ Es ist Renaissanceempfindung, an der Oberitalien lange festhält, wenn Galeazzo Alessi an S. Maria da Carignano (Genua) Nebenkuppeln und Hauptkuppeln wie $1:1,25$ proportioniert.



Abb. 63. S. Maria degli Angeli. Querschiff

selbständig daneben bestehen. Wo es auftritt, wie an den kapitolinischen Bauten, da tritt es gedrückt und gehemmt auf. Man erinnere sich an jene Säulen, die von der Last an die Pfeiler herangedrängt werden. Der Mensch muß sich beugen vor dem Übergewaltigen.

Das Interieur der Renaissance ist darauf berechnet, daß der Mensch es beherrsche, mit seinem Lebensgefühl es ausfüllen könne. Im Barock wird er vom Raum verschlungen, er versinkt im Übergroßen. Nach diesen Gesichtspunkten gestaltet sich der kirchliche Innenbau.

Das Langhaus mit Kapellen. — Für den vereinfachten Grundriß gab der Gesù das entscheidende Beispiel: ein Schiff von bedeutendster Höhen- und Breitenausdehnung, statt aller Nebenschiffe nur eine Reihe von Kapellen, die dunkel gehalten keinen Anspruch auf selbständige Bedeutung machen und mehr als Übergang denn als Abschluß dienen (Abb. 62). Von den Hochschiffenstern dringt kein direktes Licht in die Kapellen. Die „malerische“ Architektur der großen Wandaltäre in der Tiefe tut das übrige, die Grenze zu verwischen und die Phantasie ins Unbestimmte zu leiten. Die Kapellen der Renaissance sind im Gegenteil klar bis in den hintersten Winkel.

Die Querschiffe gelangen ebensowenig zu einer bedeutenderen Entwicklung. Sie haben meist keine größere Tiefe als die Kapellen. Es scheint das nicht nur darin begründet zu sein, daß der ganze verfügbare Raum von der Breite des Mittelschiffes absorbiert wurde, sondern man wollte dem Langhaus kein starkes Gegengewicht bieten. Der spätere Barock gibt wieder ausladende Querschiffe.

Der Chor schließt im Halbrund.

Einschiffige Kirchen mit Kapellen waren während der ganzen Renaissance entstanden, aber stets nur bei kleinen Dimensionen. Größere Räume suchte man stets zu gliedern. Das Neue am Gesù ist die Übertragung des einen Schiffes auf große Verhältnisse. Man fragt nach Übergängen. Darauf ist zu antworten mit dem Hinweis auf die eben erwähnte Redaktion des Bramantischen S. Peter durch Michelangelo. Noch bedeutender und jedenfalls unmittelbar bestimmend für Vignola ist das Beispiel gewesen, das Michelangelo an der Kirche von S. Maria degli Angeli gab. Bekanntlich handelte es sich um die Umwandlung eines antiken Thermenraumes in eine Kirche für die Karthäuser (Abb. 63). Michelangelo übernahm die Aufgabe. Nun war er nicht der Mann, der aus Pietät das Alte schonte. Wenn der antike Langsaal seine Form im wesentlichen behielt, so geschah dies darum, weil er den Ideen Michelangelos entsprach. Die Zeit war gekommen, wo das Raumgefühl der späten Antike wieder verstanden wurde. Die Renaissance hatte sich mehr am Zentralbau des Augusteischen Pantheon begeistert. Für die Wände hatte Michelangelo auch schon Kapellen angenommen, wie der Gesù sie zeigt. Sie wurden im 18. Jahrhundert wieder vermauert.

Trotzdem bleibt Vignola das ungeschmälerte Verdienst, die typische Form zuerst rein ausgebildet zu haben. Alles Frühere erscheint neben dem Gesù schmal und eng. Sein Langhaus wird in der Folge sogar bestimmend für den Ausbau von S. Peter, wo Nebenschiffe zwar nicht umgangen werden konnten, aber doch in einer Form gegeben wurden, die ihnen den Charakter von eigenen Räumen benimmt: Auflösung in ovale Kuppeln. Außerdem verwehrt die Breite der Pfeiler den Einblick vom Hauptschiff aus zum größten Teile.

Der Barock hält aber das Ideal eines einzigen Raumes, dessen Bedeutung nur in den großen Verhältnissen liegt, nicht lange fest. Es macht sich im 17. Jahrhundert bald ein Streben nach dem Malerischen bemerkbar, im Sinne größerer Mannigfaltigkeit. Man will reiche Durchblicke, interessante Verkürzungen und anderes, was nur durch freie Säulenstellungen und Teilung des Raumes zu erreichen ist. Mit dieser Teilung sinkt auch der Sinn für die absolute Größe.

Ein höchst eigentümliches Beispiel für den Charakter dieser späteren

Zeit bietet S. Maria in Campitelli. In Oberitalien, namentlich in Venedig, hatte die Architektur immer stark unter derartigen malerischen Einflüssen gestanden. Wie ganz verschieden ist selbst Palladios Redentore von römischen Mustern: Coupierung des Raumes, Kuppelraum vom Langhaus abgetrennt, Durchsicht durch die hinteren Säulen in einen neuen Raum¹⁾.

Das Tonnengewölbe. — Der Raum wird gedeckt durch ein Tonnengewölbe. Es ist durchaus unbarock, das Langhaus in eine Reihe einzelner Kuppeln aufzulösen, wie es in Venedig beliebt ist und wie selbst ein dem Barock nahestehender Meister, Pellegrino Tibaldi, es tut. (S. Fedele, Mailand. Ebenso S. Ignazio in Borgo S. Sepolcro.) Der Stil will den Raum nicht in einzelne Kompartimente teilen, sondern möglichst an einem Stück lassen, und diesen Dienst tut die Tonne.

Nach L. B. Alberti hat sie vor der flachen Decke auch eine größere „dignitas“ voraus. Vor allem aber ist es wesentlich, daß sie den Eindruck der Bewegung gibt: die Tonne scheint sich jeden Augenblick aufs neue zu wölben, ja bei bestimmten Proportionen glaubt man ein Wachsen des Raumes nach oben zu empfinden. Die Gliederung der Tonne geschieht ursprünglich durch breite Gurten, die den Pilastern der Wände entsprechen. Dann wird mehr und mehr der tektonische Zusammenhang aufgehoben, der Gewölbeansatz verdeckt und das Ganze der Dekoration anheimgegeben.

Die Anwendung der Tonne war stets abhängig von der Beleuchtungsfrage. Bedeutend konnte sie erst werden, als man es wagte, die Rundung mit Lichtöffnungen zu durchbrechen: Stichkappen mit mannigfach geformten Fenstern. Dadurch allein war das für den kirchlichen Charakter unentbehrliche Oberlicht zu gewinnen. Zwischen dem Gewölbe und seinem Gesims wird dann in der Regel noch eine Attika eingefügt, um unter den großen Stichkappenfenstern noch genügende Konstruktionshöhe für das Pultdach des Kapellenkranzes oder des Seitenschiffs zu erhalten. Als frühestes Beispiel wären die Langhausjoche von S. Giovanni dei Fiorentini zu nennen. (Eingewölbt vor 1551.) Für die Raumwirkung des Innern war diese Attika von großer Bedeutung. (Gesù, S. Ignazio, S. Andrea della Valle.) Die Tonne von Albertis S. Andrea zu Mantua, einem Bau, der dem Barocktypus nahe kommt, konnte bei den reichlichen Fenstern in den Stirnseiten undurchbrochen bleiben und die Lichtzufuhr teilweise der Kuppel überlassen²⁾.

¹⁾ Scamozzi, Les bâtiments de Palladio. Fol. tom. III, T. 1 ff.

²⁾ Einschiffiges Langhaus mit Kapellen, Kuppel und rundem Chorabschluß. (Grundriß bei Burckhardt, Geschichte der Renaissance in Italien, Abb. 146). Unbarock ist aber die Länge des Schiffes im Verhältnis zur Kuppel (3 : 1, während sie kaum die Proportion von 2 : 1 haben sollte), die bedeutende Behandlung der Querarme (Kapellen an den Seitenwänden) und die kleine Chorapsis.

Die ersten Stichkappen mit Halbrundfenstern in der Tonne des Carmine zu Padua, noch aus dem 15. Jahrhundert. (Burckhardt, Renaissance in Italien, Abb. 151.) Bei den Kreuzgewölben von S. Maria degli Angeli war die Lösung leicht. Entscheidend: Gesù, wo aber die jetzige Dekoration einer viel späteren Zeit angehört. In S. Peter Tonnenfenster erst durch Maderna in den vorderen Teilen des Langschiffes.

Die Wandbehandlung. — Die Wand ist von den Kapelleneingängen durchsetzt. Diese Eingänge sind im Bogen gewölbt und werden eingefäßt von Pilastern, die die Wand ihrer ganzen Höhe nach gliedern.

Die Einheit dieser Wandordnung ist ein Motiv, zu dem die Renaissance nur sehr langsam kam. Einschiffige, flachgedeckte Kirchen mit Kapellen, wie Cronacas S. Francesco al Monte (Florenz) von 1500, haben zwei vollständige Pilasterordnungen übereinander: die untere rahmt die Kapellen ein, die obere die Fenster. Später beseitigt Sansovino die obere Ordnung, läßt die Mauer mit den Fenstern ungegliedert und drückt sie auch in der Größe zu einer Art von Attika herab. (S. Marcello al Corso; S. Giovanni de' Fiorentini, Langhaus, System 1520–27.) — Das Gewölbe wird mit einem einheitlichen System verbunden bei Alberti (S. Andrea, Mantua). In größeren Verhältnissen aber sind zwei Ordnungen das Gewöhnliche für den Langbau und namentlich für den Zentralbau.

Bramante hatte anfänglich auch für S. Peter diese Zweiteilung angenommen (Geymüller, Taf. 3, 4, 5), dann aber sich zu einer durchgehenden Pilasterordnung mit unteren Säulen entschlossen und schließlich gar zu einer reinen Kolossalordnung, wenigstens teilweise: die eingeschossigen Säulen werden in die Umgänge an den vier Enden der Kreuzarme verwiesen. (Geymüller, Taf. 13, 14.)

Antonio da Sangallo beseitigt sie auch dort. (Memoriale, Vasari V comment. S. 477) und Michelangelo überträgt die Kolossalform auf die Außenwände. Von da an bleibt das System maßgebend für die römischen Bauten. In Oberitalien hatte man einen kleinlichen Sinn nie ganz überwinden können. Man wird selten ein Werk treffen, das der römischen Empfindung für das Große nahe käme. Auch in Rom meldet sich im späteren Barock wieder die Neigung zu kleinen Teilen.

Die Gliederung der Wand geschieht durch Pilaster. Der Pilaster ist der notwendige Ausdruck des gehaltenen Ernstes. Oberitalien mag nie die Säule ganz missen (Palladio und namentlich Genua). In Rom erscheint sie erst, nachdem die Fassade sie wieder aufgenommen, auch im Innern. (S. Ignazio, beg. 1626.)

Der einfache Pilaster konnte bei den gewaltigen Flächen keine genügend starke Gliederung abgeben. Bramante (S. Peter) gibt ihn gedoppelt. Zwei Nischen übereinander sind dazwischengeklemt. Der Gesù behält bei

geringeren Dimensionen die Kuppelung bei, entfernt aber die Nischen. Vollständig analog entfernt Porta die Nischen aus der Fassade. Kleinere Kirchen begnügen sich mit dem einfachen Pilaster. — S. Andrea della Valle führt die Form des Pilasterbündels ein, die sich auch in den Gewölbegurten fortsetzt. S. Maria in Campitelli endlich gibt ganze Haufen von freien Säulen: der reiche Stil hat begonnen.

Die Bildung des Pilasters im einzelnen entspricht dem Geist, mit dem er verwendet wird: der ernste Charakter der ersten Zeit bildet den Sockel niedrig und schwer. Michelangelo ließ in S. Maria degli Angeli den ganzen Fußboden erhöhen, um die schlanken, antiken Säulensockel verschwinden zu machen (Abb. 63). Mit der zunehmenden Befreiung der Glieder erhöht sich auch dieser Teil, der die Säule vom Erdboden emporzuheben bestimmt ist. Die gleiche Entwicklung wie beim Sockel der Fassade.

Noch deutlicher spricht die Behandlung der Attika. Der Barock verlangte eine schwer lastende Bildung. Die schlanken Ansätze des Kreuzgewölbes, die Michelangelo in S. Maria degli Angeli vorfand, erstickte er in einer drückend reichen Attika. Der Gesù zeigt eine einfachere, aber noch schwerer lastende Form. Dann aber hebt sich der Druck und allmählich verschwindet die Attika ganz.

Der Bogen, das heißt der Kapelleneingang, der in der Renaissance das Pilasterintervall ganz ausfüllt, bis an das Gesims heranreicht und zu diesem durch eine Schlußkonsole in Beziehung gesetzt wird, wird jetzt oft so niedrig gehalten, daß ein beträchtlicher leerer Raum unterhalb des Gesimses entsteht. So im Gesù, wo der freie Mauerraum teilweise zu einer gedrückten und unter den Architrav gepreßten Galerie benützt ist, in S. Maria ai Monti, in der Chiesa Nuova. Die Schlußkonsole bleibt fort. Sie kommt erst wieder mit dem zunehmenden Hochdrang. Zugleich beleben sich dann die Bogenwinkel durch sitzende und liegende Figuren, die die Richtung nach oben energisch betonen. In S. Peter kann man die zunehmende Plastik dieser unglücklichen Zwickelgestalten beobachten: die letzten, dem Eingang zunächst, drohen jeden Augenblick mit ihrer gewaltigen Masse in die Tiefe zu stürzen.

Es kommt die Zeit, wo die ganze Komposition eine aufgeregtere wird. Was gibt sich Borromini für Mühe, die Wand der alten Lateransbasilika in Aufruhr und Bewegung zu bringen! Das Kircheninnere gab damit einen bedeutenden Faktor der Wirkung auf, nämlich den Kontrast zur Fassade. Bis dahin hatte man im Gegensatz zu der Unruhe der äußeren Erscheinung ein ruhig und groß komponiertes Interieur gegeben, mit Borromini fängt alles außen und innen gleichmäßig an zu schreien.

Die Beschleunigung des Pulsschlages zeigt sich deutlich in der Ver-

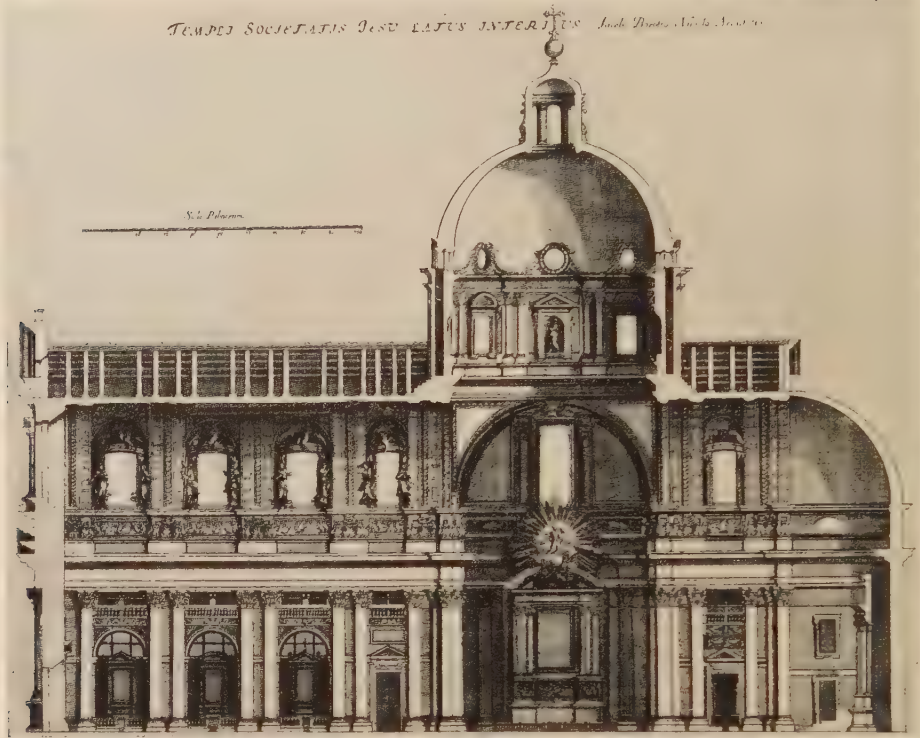


Fig. 64. Il Gesù. Längenschnitt nach Sandrart

änderung der Proportionen von Bogen und Pilasterintervallen. Die Intervalle werden immer enger, die Bogen schlanker, die Schnelligkeit der Aufeinanderfolge nimmt zu. Man vergleiche in dieser Beziehung Gesù und Andrea della Valle. Auch im Langhaus von S. Peter bemerkt man, wie Maderna mit den Pfeilern näher zusammenrückt als seine Vorgänger.

Ein neues Motiv des Barock ist dies, auf die drei gleichen Intervalle des Langhauses ein kürzeres vor der Kuppel folgen zu lassen, das sich jenseits derselben wiederholt (Abb. 64). Es hat dann gewöhnlich keinen Bogen, sondern nur eine kleinere Türe. Offenbar beabsichtigte man eine Verstärkung der Kuppelträger damit. Für das Auge aber ist es eine wirksame Vorbereitung für den Kuppelraum, ein kurzes Anhalten des Atems, bevor der Sprung zur Kuppel folgt.

Die Kuppelbildung und Lichtwirkung. — Als Elemente der Kuppelbildung ergeben sich: der Tambour innen rund, außen polygon; Gliederung innen und außen durch Pilaster oder Säulen; Attika; die Wölbung mit Rippen schlank aufsteigend; Laterne mit Bekrönung. Natürlich blieb S. Peter Vorbild für alle. Michelangelo hatte die Hauptkuppel nur



Abb. 65. S. Maria ai Monti. Längenschnitt

bis zur Attika fertiggestellt, aber ein großes Holzmodell hinterlassen. Nach diesem vollbrachte Giacomo della Porta die Riesenwölbung in den Jahren 1588–1590¹⁾).

Bramante projektierte eine Flachkuppel, gleich der des Pantheon, mit den bekannten Stufenringen. Die Kuppel schwebt über einem Kranze von freien Säulen, die einen Umgang bilden. (Serlio, lib. III, fol. 66; Kommentar Art. 4.) Das Ganze breit, ruhend, im Gegensatz zu dem mehr aufstrebenden Gebilde Michelangelos, das in jeder Linie Nerv und Kraft ist, ohne deshalb gotisch-körperlos zu werden.

Geymüller beschreibt den Unterschied mit folgenden Worten: „Bei der Kuppel Bramantes ist das einheitlich-Ruhende im breiten Portikus und in den Stufenringen des Kuppelanfangs in leuchtender Schönheit aus-

¹⁾ Näheres über das Problem des Kuppelbaues im Kommentar Art. 4.

gedrückt. Hier ist der Tambour die Hauptsache, wie eine herrliche Krone über dem Grab des Apostelfürsten schwebend, nur mit der notwendigen Decke versehen, die hier als zierlich elegante Flachkuppel auf den Säulen leicht aufrucht. Michelangelo zerteilt den Portikus in einzelne Strebe- Pfeiler mit gekuppelten Säulen an der Stirn, er verstärkt das vertikale Element, verstärkt aber zugleich auch die Last. Die Masse der Kuppel ist bei ihm eine viel größere.“ (Ursprüngliche Entwürfe, Text S. 244.)

Die Geschichte der Kuppel seit Michelangelo ist wesentlich nur eine Geschichte der wechselnden Proportionen. Im System ändert sich nichts. Die Geschichte der Proportionen aber ist diese: mit dem Schwererwerden aller Formen sinkt auch die Kuppel zu einer gedrückten Bildung herab (Gesù, S. Maria ai Monti), erholt sich dann aber und läßt von Jahrzehnt zu Jahrzehnt eine Steigerung zu immer größerer Schlankheit bemerken. Und zwar innen und außen. Das ruhige Schweben, das nach dem Ausdruck Jacob Burckhardts die Peterskuppel den Menschen empfinden läßt, wird mehr und mehr zu hastigem Auffahren. Man mag an die gleiche Erscheinung im Gebiete der Malerei erinnern: die Heiligen schweben nicht mehr, sondern sie fahren mit leidenschaftlicher Hast aufwärts. Im Gesù und in S. Maria ai Monti (Abb. 65) beträgt die Höhe nur das Dreifache der Breite (im Innern vom Boden aus gerechnet), in S. Andrea della Valle genau das Vierfache. In S. Peter erhöhte Giacomo della Porta die innere Schale der Kuppel um ein Drittel gegenüber dem Modell Michelangelos, was aber die Ruhe dieser ungeheuren Weite nicht alteriert.

Der Hauptzweck der Kuppel aber ist, jene Ströme des Lichtes von oben in die Kirche zu leiten, die für den weihedvollen Charakter des Raumes so wesentlich sind. Im Gegensatz zu der überirdischen Helle wird das Langhaus verhältnismäßig dunkel gehalten. Die Tiefe der Kapellen verschwindet im Finstern. Man denke an die analoge Erscheinung in der Malerei: den dunklen Grund. Der Raum erscheint unbegrenzt. Es sind das die Effekte der Beleuchtung, die die Malerei eben erst gefunden hatte, die hier aber im höchsten Sinne zu einer gewaltigen Wirkung verwendet werden: der Barock rechnet mit dem Licht als einem Stimmungsfaktor. Daß der Raum jetzt überhaupt dunkler gehalten wird als in der Renaissance, hängt zusammen mit der Schwere der Formen. Später, sobald die Architektur leichter atmet, wird auch das Kircheninnere wieder heller.

KAPITEL II. PALASTBAU

1. Die profane Architektur des Barock steht zur kirchlichen in einem auffallenden Gegensatz. Man wäre geneigt, hier überhaupt eine barocke



Abb. 66. Pal. Mattei di Giove

Stilentwicklung zu leugnen, so sehr überrascht es, nach der quellenden Fülle und Kraft der Kirchenfassaden hier eine zurückhaltende, strenge Formgebung zu finden. Es scheint auf den ersten Blick unmöglich, daß derselbe Maderna, der S. Susanna schuf, zu gleicher Zeit jenen Palast der Mattei bei S. Caterina de'Funari (Mattei di Giove) aufführte, ein Gebäude, das durchaus der Horizontale unterworfen, schmucklos und groß, einen freudlosen, fast düsteren Eindruck macht (Abb. 66).

Der Barockstil ist auch hier vorhanden, aber die Fassade des Palastes hat eben andere Gesetze als die der Kirche. Sie ist nur zu verstehen als Außenarchitektur, der eine ganz andere Innenarchitektur entspricht: außen kalte, ablehnende Förmlichkeit, innen üppige, sinnberauschende Pracht.

Die Zeit der Vornehmheit auf spanische Weise war gekommen: ein

steifes, schwerfälliges Wesen im Verkehr. Statt der natürlichen Äußerung lebendigen Gefühls eine gemachte Haltung, statt der Mannigfaltigkeit des Individuellen ein allgemeiner, gleichgültiger Ton (Ranke, Päpste, 12. Aufl. I, 257 f.). Dies wird bestimmend für den aristokratischen Palast. Auch bei den Künstlern läßt sich ein allgemeines Vornehmwerden beobachten. Sie nehmen in Rom die ersten Stellungen in der Gesellschaft ein, werden Cavalieri, zu diplomatischen Missionen verwendet. Es wird manches dadurch auch in ihrem Stil verständlich. Antonio da Sangallo, der ein vornehmer Herr in Rom geworden war, gibt in seinem eigenen Hause ein Muster (Pal. Sacchetti): er streift alles Eigentümliche und Warmlebendige ab und trifft damit den rechten Ton. Alle freiere Äußerung verschließt man ins Innere des Hauses (Abb. 67).

Eine Ausnahme machen öffentliche Gebäude, wozu die Paläste der Päpste gehören, die sich an keine bestimmte gesellschaftliche Regel zu halten haben. Sie geben sich freier und kräftiger auch nach außen.

Der florentinische Palasttypus zieht alles ins Hohe und Trockene. Der römische Ernst, das Gefühl für das Ruhig-Großartige, jene breite und prächtige Art zu sein, bleibt hier immer unverstanden.

Ebenso ist der heitere Reichtum der Paläste Genuas, wie sie unter der Hand Galeazzo Alessis als ein glücklicher Ausdruck gehobener Feststimmung entstehen, eine nicht nur unrömische, sondern auch dem Barock überhaupt fernstehende Erscheinung.

2. Der römische Palast in der Zeit der kirchlichen Wiederherstellung ist ein großer, ernster, vornehmer Bau: „Tenghino del grave i palazzi“ (Scamozzi).

Die Mauer aus Backstein, gleichmäßig glatt übermörtelt. Die Gliederungen, wie Ecken, Gesimse, Fenster in Haustein gegeben. Dies System, schon am Pal. di Venezia angewandt, wird durch Bramante eine Zeitlang zurückgeschoben, kommt aber durch Antonio da Sangallo von neuem in Aufnahme. Hauptbeispiel: Pal. Farnese.

Die feinen Quaderfügungen nach dem Beispiel der Cancelleria entsprechen nicht dem barocken Gefühl für Masse. Auch die rohe Rustika wird nicht mehr geduldet, nicht einmal im Erdgeschoß. Sie bleibt der ländlichen Ungebundenheit überlassen. Wenigstens in Rom. Außerhalb dagegen bieten Ammanatis Pitti-Hof in Florenz und Pellegrino Tibaldi Hof des Pal. Arcivescovile in Mailand prächtige Muster.

Die Mauer bleibt möglichst ungeteilt und ungegliedert. Bramante hatte einst jedes Fenster in ein wohlgefügtes System von Pilastern und Gesimsen hineingezogen, so daß jeder Teil an seiner Stelle durchaus als beabsichtigt und vorbereitet, als notwendig und unveränderlich erschien. Wo die vertikalen Ordnungen durch die Fenster-Halbsäulen überflüssig



Abb. 67. Pal. Sacchetti



Abb. 68. Florenz. Pal. Pandolfini

gemacht waren, da befriedigte man dieses Formbedürfnis durch Gesimsbänder, die die Fenster unter den Giebeln fassen, so daß sie nie aus einem festen Zusammenhang herauskommen. (Raffael: Pal. dell'Aquila und Pal. Pandolfini. — Baccio d'Agnolo: Pal. Bartolini. — Antonio Dosio: Pal. Lardarel.) Der Barock verzichtet auf diese Gliederung. Er beläßt die Mauer in möglichst ungebrochener Ganzheit. Charakteristisch die Weglassung der Gliederungen an Ammanatis Pal. Anguillara (Florenz), der sonst den Typus Lardarel genau wiederholt.

Sangallo dachte im Pal. Farnese nie daran, Gurtbänder unter den Fenstergiebeln durchzuführen. Wandgliedernde Pilaster oder Halbsäulen fehlen ebenfalls. Man kann sagen, sie seien einigermaßen ersetzt durch die Säulen der Fenster. Aber es verschwinden auch die Fenstersäulen und es kommt kein Ersatz. Ja man wagt es, die Fenster des Mezzanins



Abb. 69. Florenz. Laurentiana

frei in der Luft schweben zu lassen (Pal. Sacchetti). Vignola hatte ihnen noch ein eigenes flaches Band gegeben, worauf sie stehen können (Pal. Farnese, Piacenza). Schließlich wird sogar einem Ganzgeschoß jeder tektonische Halt entzogen. (Frühe Beispiele: Laurentiana, Florenz. — Pal. Ruspoli von Ammanati.) Der spätere Barock bringt wieder Pilaster: Pal. Odescalchi vor. Bernini, Vorbild für alle späteren Bauten.

Nach dem gleichen Gefühl für geschlossene Massigkeit bestimmt sich das Verhältnis von Mauer und Maueröffnung. Die breiten Fenster der Renaissance sind nirgends mehr zu finden. Sie bekommen jetzt mehr und mehr eine elegante, fast gepreßte Schlankheit und müssen gegen die Mauer- masse zurücktreten. Dann werden die Geschosse so erhöht, daß große leere Mauerflächen über den Fenstern entstehen. Wie weit man hier gerne gegangen wäre, erkennt man an idealisierten zeitgenössischen Ab-



Abb. 70. Pal. Pio IV, Via Flaminia

bildungen. In der Galerie Doria befindet sich zum Beispiel eine Darstellung des Pal. Salviati, dem Gaspard Poussin zugeschrieben, wo diese Partie weit über die Wirklichkeit hinaus erhöht ist. Der Eindruck des Majestätischen gewaltig dadurch gesteigert. Ähnliche Beispiele bei den Kupferstechern in großer Anzahl. Erst Alessandro Specchi dehnt die Gebäude umgekehrt in die Breite. — Sehr mächtig wirken ganz geschlossene und ganz ungegliederte Parterres, wie an der Sapienza, dort möglicherweise nach dem Vorbild des Pal. di Papa Pio IV an der Via Flaminia (Abb. 70). Von einer dekorativen Flächenfüllung ist keine Rede. Auch dies ändert sich nach dem ersten Viertel des 17. Jahrhunderts.

3. Die Breitengliederung. — Die Breite der Fassade ist im Verhältnis zur Höhe meist eine sehr bedeutende. Man liebt die prächtige, bequeme Ausdehnung. Aber auch bei größter Breite (Pal. Ruspoli mit 19 Achsen) wird der Körper weder durch vortretende Eckflügel, wie etwa die Cancelleria, noch von einem Mittelrisalit gegliedert, sondern als einheitliche Masse zusammengehalten (Abb. 71). Gleichwohl läßt sich eine größere Anzahl von Palästen namhaft machen, wo Risalite verwendet sind. Eckrisalite in schwächerer Anlehnung an die von Bramante projektierten



Abb. 71. Pal. Ruspoli

Ecktürme von S. Peter am Pal. Sora (Liceo Mamiani). Bramante selbst hatte die Absicht, den Pal. di S. Biagio mit Eckrisaliten und Mittelturm zu versehen. Im Barock scheint das Motiv aus rhythmischen Gründen geduldet worden zu sein, obwohl es der Einheitlichkeit des Blocks naturgemäß Abtrag tut. Michelangelos Senatorenpalast, dessen Risalite aus mittelalterlichen Ecktürmen hervorgehen, hat auf den römischen Privatbau zunächst keinen Einfluß ausgeübt. (Nachahmungen eher in Genua, Villa Cambiaso.) In Rom macht Nanni Lippi am Pal. Salviati einen bemerkenswerten Versuch, Eck- und Mittelrisalite durch rustizierte Vor- und Rücksprünge abzutrennen. Das Muster in verputzter Quaderung nachgeahmt von Martino Lunghi d. Ält. am Pal. Borghese (Abb. 72). Der Pal. Barberini gehört schon einer ganz neuen Empfindungsphase an.

Eine interessante Art von horizontaler Entwicklung ist die rhythmische Anordnung der Fenster. Vorbereitet durch die bewegt-metrische Fensterdisposition an den Seitenfassaden von Pal. Farnese, findet sie sich freihändig komponiert, vielleicht auf Michelangelo zurückgehend, an der Rückfassade der Sapienza und öfter bei Giacomo della Porta: Pal. Chigi an Piazza Colonna (Abb. 7). Die Fenster ballen sich gegen die Mitte in lebhafter Bewegung zusammen, während die äußersten durch isolierte



Abb. 72. Pal. Borghese

Stellung den ruhigen Ausgangspunkt bezeichnen. Ungleiche Fensterachsen ferner an der Seitenfassade des Pal. Ruspoli und am Pal. d'Este, heute Marescotti, freilich ebenfalls an der Seitenfront nach Via della Pigna (Abb. 77). Demnach wird man auch am Pal. Chigi die nach dem Corso gerichtete Front als Seitenfassade auffassen müssen.

4. Die Höhengliederung besteht nicht mehr aus einer Folge einzelner selbständiger Stockwerke von zunehmend leichter Bildung, wobei das Ganze zusammengesetzt erscheint aus gleichwertigen Elementen, sondern ein Geschoß tritt nun entschieden dominierend hervor. Die anderen müssen diesem sich unterordnen, haben nur in bezug auf dieses Sinn und Bedeutung, das heißt ästhetischen Wert.

Das Hauptgeschoß wird so herausgearbeitet, daß das darüber folgende ihm gegenüber die Selbständigkeit verliert. Diese dominierende Stellung wird einmal in der Fensterbildung ausgedrückt: im Erdgeschoß ist sie streng und befangen, oben ganz schlicht. Den Fenstern der Mitte bleibt die stattliche Öffnungsweite, der starkschattende Giebel, Konsolen und Sohlbank vorbehalten. Die Hauptwirkung liegt aber in der imponierenden

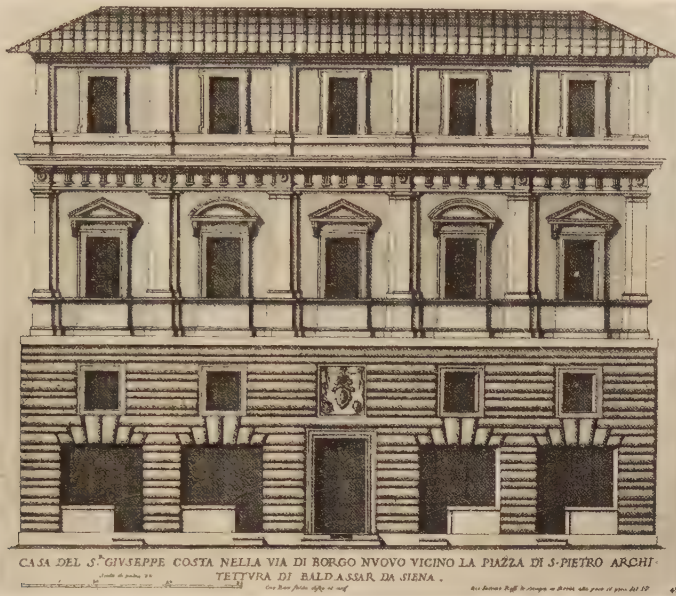


Abb. 73. Pal. Costa

Höhe dieses Geschosses. Sie entspricht den gewaltigen Saalanlagen des Innern. Da aber diese Säle von der einen Fensterreihe, die lange nicht die Hälfte der Wandhöhe erreicht, nur ungenügend erhellt werden können, so war man genötigt, eine zweite Reihe kleiner Lichtöffnungen auszubringen und diese erscheint außen als Mezzanin. Fälle, wo wirklich ein Halbstockwerk angeordnet ist, fehlen nicht, sind aber die selteneren. Gewöhnlich durchbrechen dann einzelne große Räume des Piano nobile das darüberliegende Halbstockwerk. Nach dem Zeugnis Serlios verlangte man für den Winter kleinere Räume, der leichteren Heizbarkeit wegen. (Burckhardt, Geschichte der Renaissance, S. 206.)

Das Mezzanin wird nun nicht verhehlt oder nur dekorativ angebracht, wie in der Renaissance, sondern es darf mit architektonischer Bedeutung auftreten. Ja es wird oft sehr wertvoll, indem es einen schwungvollen Rhythmus in die vertikale Entwicklung der Fassade hineinbringt. Es nimmt nicht die genaue Mitte zwischen den großen Fenstern und dem Gesims ein, sondern zeigt eine Anziehung nach der einen oder der andern Seite. Der feinste Sinn für Verhältnisse ist nötig, um die verschiedenen Fenstergrößen schön zueinander zu stimmen. Es gibt aber einige vortreffliche Beispiele, wo die oberste Fensterreihe gleichsam die mittlere Größe aus Hauptfenstern und Mezzanin herauszieht und so wohlthuend abschließt. (Pal. Caetani-Negrone.) Die Florentiner haben sich mit dem

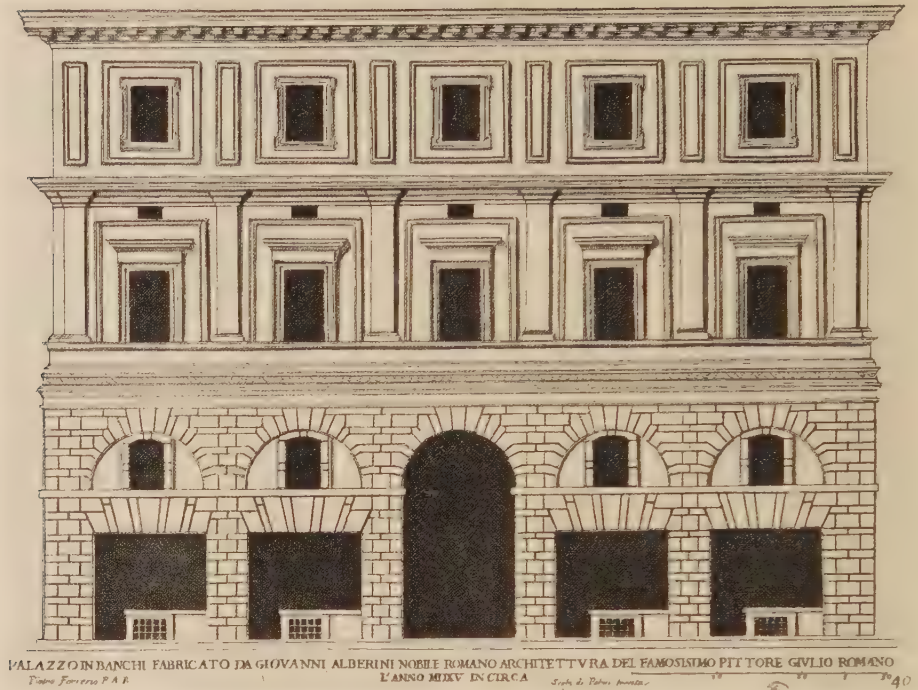


Abb. 74. Pal. Cicciporci, früher Alberini (Ferrerio)

Mezzanin nie befreundet. Auch in Rom verliert es sich wieder, sobald man das Einheitsprinzip für die Fassade aufgibt und die Geschosse wieder gleichwertig gestaltet werden. (Pal. Altieri. Einzelne Beispiele schon früher: Pal. Sciarra.)

Die einheitliche Komposition der Fassade beginnt schon um das Jahr 1500 sich durchzusetzen. Pal. Giraud unterscheidet sich wesentlich von der Cancelleria dadurch, daß er das Hauptgeschoß bedeutender heraushebt. Im Erdgeschoß verschwinden zugleich die vertikalen Fugen, was nicht wenig dazu beiträgt, ihm den Charakter eines bloßen Sockels zu geben. Deutlicher ist dies Ideal verwirklicht in Bramantes letztem Stil, den sein eigenes Wohnhaus repräsentiert: unten Rustika, durchaus sockelmäßig, oben eine Ordnung von gekuppelten Halbsäulen (Abb. 2). Die Vertikalfugen auch im Rustikasockel unterdrückt am Pal. Costa und an den seitlichen Erweiterungsbauten des Pal. Vidoni-Caffarelli. Der ursprüngliche mittlere Teil zeigt noch die alte Art. Das Wandsystem gestattet und fordert sogar die Belastung mit einem Attikageschoß, das außerhalb der eigentlichen Fassade liegend oft nicht die letzte künstlerische Durchformung erfährt. (Pal. Vidoni-Caffarelli.) Die Weiterbildung



Abb. 75. Pal. Branconio dell'Aquila (Parmeggianino)

des Motivs, das heißt seine Verarbeitung in die Fassade wird nicht in Rom vollzogen, sondern in Oberitalien durch Palladio. Ähnliche Attika in fraglos originaler Gestalt am Pal. Costa von Peruzzi (Abb. 73), wo die Halbsäulen zu Pilasterbündeln gedämpft sind. Dem Giulio Romano ist die Lösung des Problems nie recht gelungen. Seine Schwäche liegt in den Proportionen. (Pal. Cicciaporci-Senni, Abb. 74.)

Die Einheit, die die Renaissance auf diesem Weg erreichte, konnte aber dem barocken Formgefühl noch nicht entsprechen. Dieses erträgt nicht die Teilung des Baukörpers in bestimmt gesonderte Elemente: es will die Fassade als eine große gleichmäßige Masse aufgefaßt wissen. Darum vermeidet der Barock starkteilende Gesimse und kontrastierende Mauerbehandlung ebenso wie Pilaster- und Halbsäulenordnungen. Das entscheidende Wort wird nicht von bestimmten Formen, sondern von den Proportionen der Masse gesprochen.

Das erste große Muster einer Fassade in diesem Sinne (ohne Mezzanin) hätte Antonio da Sangallo im Pal. Farnese gegeben, wenn nicht Michelangelo in letzter Stunde sein Werk verändert hätte. Sicherlich nicht zu seinem Vorteil. Denn indem er das Kranzgesims um mehr als zwei Meter höher hinaufrückte, kamen die Fenster aus der Proportion: sie sind jetzt entschieden zu klein. (Ursprüngliche Fassung bei Letarouilly,



Abb. 76. Pal. Sacchetti (Falda)

texte S. 289; vgl. Cicerone II, 1, S. 299.) Antonios Absicht ging dahin, das abschließende Gesims ganz nahe über den Giebeln der oberen Fensterreihe hinzuführen, so daß dem Hauptgeschoß mit seinen großen Fenstern und der hohen Obermauer die volle Wirkung geblieben wäre, die jetzt durch die schwächere Wiederholung des gleichen Motivs im zweiten Stockwerk vollständig aufgehoben wird.

Der Gedanke ging übrigens nicht verloren. Er war im barocken Geiste konzipiert und wird von diesem wieder hervorgetrieben: ein halbes Jahrhundert später erscheint er — freilich nicht in glücklichster Form — am Lateranspalast des Domenico Fontana.

Für die Fassade mit Mezzanin über den Hauptfenstern in der oben beschriebenen Art sind schon aus der Renaissance Beispiele vorhanden: vor allem Raffaels Pal. dell'Aquila (Abb. 75). Ganz unbarock sind hier nur die Bogen im Erdgeschoß. Dann Sansovinos Pal. Niccolini. Hier kann man sich davon überzeugen, daß der Barock später kein neues System schafft, sondern in der Abwandlung des Gegebenen sich ausdrückt, vorzüglich in dem Verhältnis von Mauer und Öffnung, in der Proportionierung der Fenster zum Geschoß und der Geschosse zueinander. Aus dem Parterre verschwinden von nun an die Buden. Schon auf Massen-



Abb. 77. Pal. d'Este-Marescotti (Falda)

wirkung ausgehend und sehr gehalten im Ausdruck der Pal. Angelo Massimi, neben Massimi alle Colonne gelegen und stark gegen das ältere Bauwerk kontrastierend, möglicherweise noch von Peruzzi. Kräftiger Sangallos Pal. Sacchetti (1543). Sein eigenes Haus. Wertvoll als Ausdruck seiner individuellsten Überzeugung. Was hier noch stört, sind die großen Erdgeschoßfenster. Die ausgebildete „finestra terrena“, wie sie in Florenz beliebt ist, entspricht nicht dem sockelartigen Charakter dieses Geschosses.

Sehr bedeutend von Vignola der Pal. Farnese in Piacenza (1560 begonnen): fünf Geschosse sind hier so geordnet, daß für den Anblick nur ein Hauptstockwerk existiert. Gewaltige Wirkung der Masse, die durch keine Art von vertikaler Teilung verkleinert wird. Die bolognesisch-viereckigen Mezzanine noch auf eigenen, freilich untergeordneten Bändern. In den Proportionen einige Ängstlichkeit nicht zu verkennen, die römische Größe fehlt.

Giacomo della Porta tut wie im Kirchenbau so auch in der Profanarchitektur die entscheidenden Schritte, um dem Palast die barocke Massigkeit und rhythmische Komposition zu geben. Noch knapp und gemessen Pal. Paluzzi, Pal. Boadile und ein namenloser an Via del

Gesù¹⁾. Dann aber werden die Formen voller und in die Proportionen kommt jene Spannung, die dem Barock eigentümlich ist: Pal. d'Este, heute Marescotti (Abb. 77, 78), an der Ecke der Via dei Cestari und Via della Pigna gelegen, in deutlicher Anlehnung an den Pal. Farnese in Piacenza entworfen. Später Pal. Chigi und der unvollendete Pal. Serlupi.

5. Gliederungsformen. Der Sockel. An der Cancelleria nahm der Sockel ein Viertel der Erdgeschoßhöhe ein, am Pal. Farnese ist er als ausladende Bank bedeutend niedriger gehalten. Späterhin bleibt er fast unbezeichnet. Man begnügt sich mit schmalen, hochkantig gestellten Platten: das Erdgeschoß als Ganzes vertritt die Stelle des Sockels.

Die Gurtgesimse werden ebenfalls zu einfachen Streifen abgeschwächt. Sie sollen nicht bedeutend unterbrechen. Zur Zeit des Überganges waren kräftige Bänder mit Mäanderschema beliebt (Pal. Palma). Darunter noch ein ornamentierter Fries. Früher, bei Pilasterordnungen, gab man ein volles Gebälk. Florenz behält diese Form auch im Barock noch lange bei, weil auf Eckpilaster Bezug genommen wird.

In Rom sind die Ecken entweder gar nicht bezeichnet (Pal. Sacchetti; selten!) oder mit Ortsteinen eingefast und zwar von abwechselnder Größe, sodaß sich eine unruhig bewegte Begrenzungslinie ergibt. Eckpilaster waren ursprünglich von Sangallo auch für Pal. Farnese projektiert, wurden dann aber durch Rustikalisierten ersetzt. Das letzte römische Beispiel wohl an der Villa di Papa Giulio, wo es auf den bolognesischen Architekten zurückzuführen sein dürfte. Das Motiv widerspricht der barocken Massigkeit.

Das Kranzgesims darf nur wenig ausladen, weil das oberste Geschoß so geringe Höhe besitzt. Michelangelos Beispiel am Pal. Farnese trotz aller Bewunderung nicht nachgeahmt (Abb. 79). Die Formgebung im einzelnen schwankend. — In Florenz hält sich das vorspringende Sparrendach.

Der Fries unter dem Kranzgesims, der bei Raffaels Pal. Pandolfini als ein herrliches breites Stirnband ohne Ornament erscheint, wird im römischen Barock oft weggelassen. Das Motiv wirkt zu ruhig. Wo er aber vorkommt, ist seine Bildung eine ganz schmale. Außerdem wird er meist mit Wappenemblemen ornamentiert: so am Pal. Farnese; besonders reich am Pal. Mattei-Paganica (Nanni Lippi?). Der breite Fries, den Michelangelo für den Senatorenpalast projektiert hatte, wird von Giacomo della Porta in ein schmales Wappenband umgewandelt. Schmal auch die Friesbildung bei Domenico Fontana (Vatikan und Lateranpalast, Abb. 80).

¹⁾ Die Urheberschaft ist nicht überall gesichert. Pal. Paluzzi abgebildet bei Ferrerio II, 39 und Gurlitt Fig. 30; Pal. Boadile bei Letarouilly I, 52; Pal. in via del Gesù bei Ferrerio II, 52, heute abgetragen.



Abb. 78. Pal. d' Este-Marescotti

6. Fensterbildung. Die Fenster haben nicht mehr den Anspruch auf selbständige Form. Sie sind keine *Adiculae* mehr, Häuschen am Hause, die mit eigenen Halbsäulen oder Pilastern und bekrönendem Giebel auftreten. Der Barock duldet nicht diese Loslösung und Sonderexistenz. Ein einfacher Streifen, der sich oft mehrfach gegen die Mauer abstuft, ersetzt die ehemalige Tragform. Der Giebel aber ruht auf stehenden Konsolen, die auf diese Mauerstreifen auslaufen.

Dies ist der Grundtypus des Barockfensters. Die Form ist schon in der Antike vorhanden. Sangallo und Michelangelo nehmen sie wieder auf. Zuerst Michelangelo am Pal. Medici-Riccardi zu Florenz: „Fece per il



Abb. 79. Pal. Farnese. Kranzgesims

palazzo de' Medici un modello delle finestre inginocchiate a quelle stanze che sono sul canto“ (Vasari VII, 191; Burckhardt, Renaissance, Abb. 23; Baum, Frührenaissance, Taf. 66). Weitergebildet in der Grabkapelle von S. Lorenzo und in beiden Hofgeschossen des Pal. Farnese. Außerdem früh am Pal. Linotte (Abb. 81) und freischwebend am Pal. Costa. Florenz dagegen gibt die selbständigen Fenster nie auf. Der einzige Ammanati versucht nach seinen römischen Jahren die Neuerung in Florenz einzuführen, muß sich aber am Pal. Pitti doch zur alten Form bequemen.

Giebel ohne Konsolen zeigen die Fenster von Bramantes Wohnpalast. Die entsprechende barocke Fassung erfindet Michelangelo in den höchst eindrucksvollen Fenstern der Laurenzianischen Bibliothek.

Eine reichere Form gewinnen die Späteren durch Verdoppelung der Konsolen, so daß eine nach vorn, die andere seitwärts blickt (Pal. d'Este).



Abb. 80. Lateranspalast. Kranzgesims

Ferner durch Unterbrechung des Giebelfußes und Unterstützung der Ansatzstücke mit Triglyphenklötzen über dem Fensterrand.

Im ganzen ist man sparsam mit dem Giebel. Oft wird er ersetzt durch eine einfache horizontale Verdachung mit oder ohne Konsolen (Palazzo Angelo Massimi). In der Regel aber bleibt er dem ausgezeichneten Stockwerk vorbehalten. Die Fenster des Erdgeschosses bekommen dann etwa die erwähnte einfache Verdachung, die des obersten Geschosses aber nur die allerstrengste Umrahmung.

Ebenso ist die Bildung des Fensterfußes eine wechselnde. Früher hatte jedes Fenster seine eigene Sohlbank. Jetzt gibt man diese, das Zeichen relativer Selbständigkeit, nur noch an bevorzugtem Ort. Sonst müssen die Fenster unmittelbar auf dem Gesims oder einer dünnen Leiste aufsetzen. Regelmäßig geschieht dies im obersten Stockwerk. — In der Renaissance hatte man Portal- und Fensterrahmen im Fußpunkt mit horizontalen Profilansätzen versehen, deren zusammenschließende Wendung von der Öffnung durchschnitten wird. Der Barock gibt die stehende Form allein.

Bei aller Zurückhaltung der Palastarchitektur kann sich die barocke Vorliebe für ausschließliche Betonung der oberen Partien nicht verleugnen. Die horizontale Verdachung ist wohl ein sehr einfaches Motiv. Bei starkplastischer Bildung ergibt sich aber doch ein energischer Schattenschlag und eben dadurch eine einseitige Akzentuierung des oberen Abschlusses. Deutlicher noch spricht die Giebelarchitektur diesen Vertikaldrang aus. Die plastische Kraft ist nach oben geworfen. Man vergleiche dagegen die vollkommen gleichmäßige Rahmung der Fenster der Cancellaria.

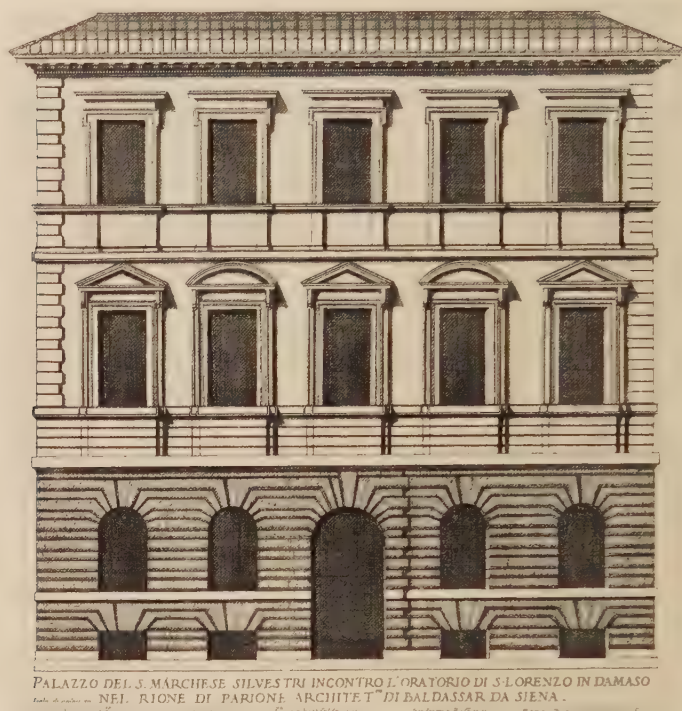


Abb. 81. Pal. Linotte-Silvestri (Falda)

Schon Pal. Giraud zeigt dann Symptome des Stilwandels: an den Fenstern bleiben die Pilaster ohne Füllung, die Dekoration ist in den Bogenzwickel gedrängt.

7. Das Tor. Die Toranlage des Barock ist äußerlich bedingt durch die Notwendigkeit, eine hohe und breite Öffnung zur Einfahrt zu geben. Durch den gesteigerten Wagenverkehr war ferner eine Erweiterung der Straßengefordert, die auf den Formenausdruck der Fassaden natürlich sehr bedeutend wirken mußte¹⁾. Der äußere Anlaß kam den Intentionen des Barockstils, namentlich in seiner späteren Ausgestaltung, entgegen: das Tor wurde zum Prunkstück der Fassade. Seine Vollendung erhält es da, wo es an das Hauptgeschoß hinanreichend einen Balkon trägt und in einem reichen Mittelfenster mit Wappenschilden und anderem Zierat ausklingt.

Frühe Prachtpforten mit Säulen und seitlichen Halbpilastern bei Antonio da Sangallo: Pal. Palma. Der gleiche Sangallo projiziert das Hauptportal der Cancelleria als Triumphbogen mit Nebenjochen und

¹⁾ Über die Sitte des Wagenfahrens und ihre Verbreitung siehe Ricci, Storia dell'architettura III, 45.



Abb. 82. Pal. Farnese. Portal

verkröpften Ecksäulen. (Federzeichnung Uffizien 1247.) Das heutige Portal ist eine frühe Arbeit des Domenico Fontana. Am Pal. Farnese ein Rustikaportal, sehr gehalten. Fenster und Wappen darüber von Michelangelo. Erstes Beispiel eines derartigen Ganzen (Abb. 82). In den Rustikaportalen überwiegt der florentinische Einfluß. Am Pal. Ruspoli hat die eigenartige Balkonanlage das Portal zu ersetzen (1556). Dort wird zwischen der Rustika und einem barocken Giebelfenster eine ähnliche Verbindung hergestellt, wie sie sich am Pal. Medici-Riccardi als Frucht zweier ganz verschiedener Zeitalter ergeben hatte (Abb. 83). Die Einfahrt liegt an der Seitenfassade. Ammanatis Vorliebe für die Rustika teilt in Rom namentlich Nanni Lippi (Pal. Salviati; rückwärtiges Portal der Villa Medici). Dagegen ist das Rustikaportal des Pal. Maccarani der Schule des Giulio Romano zuzurechnen. (Der Palast um 1549 erbaut auf Grund älterer Entwürfe. Daher der Kontrast des schweren Sockels gegen



Abb. 83. Pal. Ruspoli. Balkon

die leichten, renaissancemäßigen Obergeschosse.) Aus der strengen Zeit des Barock ist wenig Pompöses vorhanden. Was sich etwa findet, ist von späteren Architekten hinzugefügt. Namentlich die vortretenden Säulen sind in der ersten Periode des Stils selten. Als Ausnahme wäre das höchst imposante, aus Mauersäulen gebildete Portal der Villa Medici zu nennen, in dem sich der Erbauer (Nanni Lippi) dem Geschmack des Galeazzo Alessi nähert (Abb. 84). In der ursprünglichen Fassung erhalten ist das elegante Säulenportal des Pal. d'Este-Marescotti (Abbildung bei Magni, *Barocco a Roma*, II, Tav. 72). Anderwärts sucht man durch ansteigendes Terrain und derartige vornehm vorbereitende Motive den Eindruck des Imposanten zu erhöhen. Scamozzi verlangt für die Paläste freien Raum zugunsten einer prächtigen Entwicklung der Wagen bei der Auffahrt (*Architettura* I, 241).



Abb. 84. Villa Medici. Portal

Die bescheidenen Portale entfernen sich von dem Renaissancetypus nur langsam und suchen teils durch Verbreiterung dem Anspruch auf Wagenverkehr zu genügen, teils durch Überhöhung sich der schlankeren Fensterbildung anzupassen. Vielleicht trägt auch das Marmormaterial, das am Portal gelegentlich verwendet wird, dazu bei, die Formen diskret zu halten: Pal. Sacchetti, dessen zartes Portal aus carrarischem Marmor die ehemalige Steinbalustrade nicht hat tragen können. Sie ist durch eine Kupferbalustrade ersetzt worden. Auch die Hausteinportale fügen sich diesem Stil. Noch völlig klassisch am Pal. Caetani-Negroni (dem Ammanati zugeschrieben, Abb. 85). Von den Kirchenportalen wäre als analoge Bildung dasjenige von S. Lorenzo in Damaso



Abb. 85. Pal Caetani-Negroni. Portal

(Cancelleria) zu nennen, das wohl zu Unrecht für Vignola in Anspruch genommen wird.

8. Der Hof. — Der Geist der Renaissance hat sich vielleicht nirgends so rein ausgesprochen wie in den leichten freien Bildungen einzelner Säulen-Höfe und -Höfchen. In Rom das unvergleichliche Beispiel der Cancelleria (Abb. 86). Es hat wenig Nachfolge gefunden. Wenn hie und da noch die Bogenhalle mit Säulen bemerkt wird, so sind das sehr seltene Fälle, die stets auf oberitalienische Meister zurückzuführen sind. Die römische Gravitas verlangt den Pfeiler. Von Pfeilerhöfen sagt man ausdrücklich, sie seien „alla Romana“ gebaut. Der Barock bildet den Hof nur in großen Dimensionen gleichmäßig aus. Für den kleineren Privatpalast verliert er die Bedeutung als Aufenthaltsraum. Unter den großen Hofanlagen sind einzelne von gewaltigem Effekt, sowohl der Dimensionen als der schweren Massigkeit wegen.

Erstes bedeutsames Muster: Hof des Pal. Farnese (Abb. 87). Pfeilerarkaden mit Halbsäulen, in zwei Geschossen durchgeführt, darüber ein drittes Stockwerk mit Pilasterordnung. Das erste und zweite Geschoß gehören dem Antonio da Sangallo an. Als Michelangelo den Bau übernahm, waren nur noch die oberen Bogen einzuwölben. Er schloß auf zwei Seiten die Arkaden mit Mauern. Die Einmauerung an der Fassaden-seite und an der Rückseite wurde später vorgenommen. Im dritten Geschoß, das auch Sangallo als ein geschlossenes projiziert hatte, bewegte er sich unabhängig: er gibt ihm der veränderten Fassade entsprechend



Abb. 86. Cancelleria. Hof

eine größere Höhe, gliedert es mit Pilasterbündeln, dazu unruhige Fenster, die an die Formen der Laurenziana gemahnen, ein lebhaftes Gesims aus kleinen Teilen, alles als Kontrast gedacht zu dem wuchtigen Ernst der unteren Teile. Aber welch ein Gegensatz zu der schlanken Gelenkigkeit der Cancelleria!

Der Unterschied liegt nicht im Pfeilerbau allein. Rom besitzt im Pal. di Venezia aus der Frührenaissance einen Pfeilerhof mit Halbsäulen von der fröhlichsten Bildung: zwei lichte Hallen übereinander, die Verhältnisse leicht und schlank, die Säulen auf hohen Sockeln, Gebälk und Gesims ohne alles Drückende (Abb. 88). Wie sind dagegen diese Dinge am Pal. Farnese gerade im entgegengesetzten Sinne gebraucht, um eine ernste und schwere Wirkung zu erzeugen!

Der Hof von Vignolas Pal. Farnese zu Piacenza ist unvollendet geblieben und jetzt zum Teil verbaut. Geplant waren: zwei Arkadenreihen, die Öffnungen durch breite Mauermassen getrennt, die Hof-Ecken gerundet mit zwei Nischen übereinander. An der einen Seite eine Kolossal-exedra, die den Zuschauerraum eines Theaters einschließen sollte. Alles, was vorhanden, ist nur Rohbau. Deutlich tritt aber der Gedanke hervor,

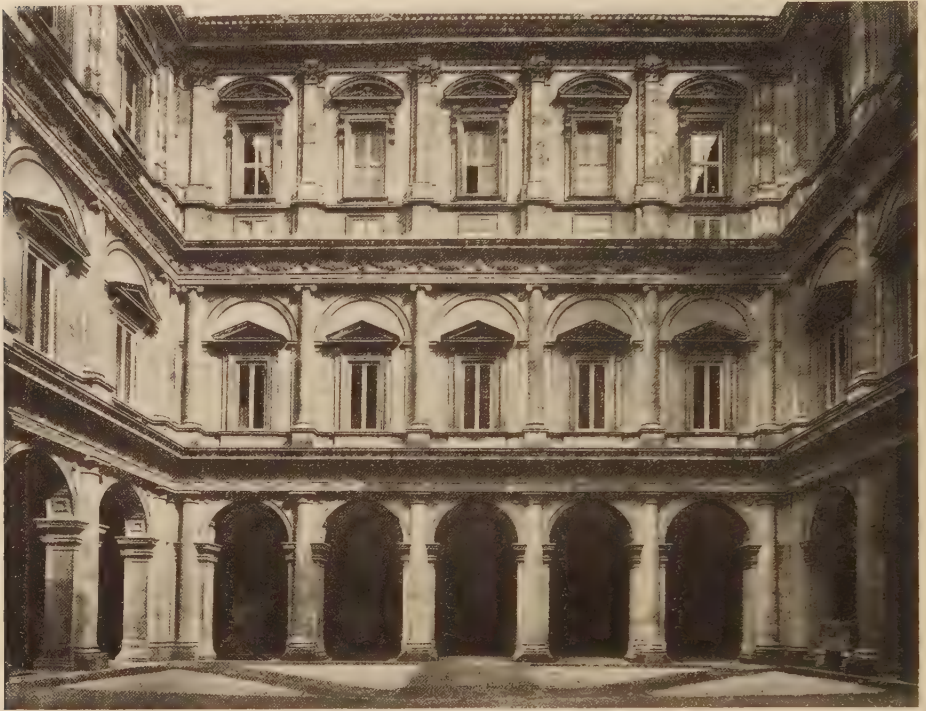


Abb. 87. Pal. Farnese. Hof

durch den Gegensatz zur Fassade einen Effekt hervorzubringen. Die fünf Geschosse des Äußeren sind hier in zwei aufgelöst, von den aller-gewaltigsten Verhältnissen¹⁾.

Wir finden diese Idee wieder in Vignolas vollendetem Schlosse von Caprarola (Abb. 89). Außen ein Fünfeck, innen ein Rund. Außen vier Fensterreihen, innen nur zwei Hallen, den zwei unteren Hauptgeschossen entsprechend. Das Übrige tritt zurück und bleibt für den im Hofe Stehenden unsichtbar. Peruzzi, der für Caprarola ebenfalls einen Plan gemacht hatte, dachte an einen fünfeckigen Pfeilerhof. Vignola gibt keine einzelnen Pfeiler, sondern eine Mauer, die durch Bogenöffnungen in gemessenen Abständen durchbrochen ist. Unten Rustika, sockelmäßig, oben gepaarte Halbsäulen zwischen den Bogen. Das Ganze von wahrhaft großartigem Ernst.

Die späteren römischen Pfeilerhöfe, *Portas Sapienza*, *Ammanatis Collegio Romano* und *Mascherinos Quirinal* sind schon von einer allgemeinen

¹⁾ Eine Rekonstruktion des Hofes bei Hans Willich, Barozzi da Vignola, Straßburg 1906, S. 119.



Abb. 88. Pal. di Venezia. Hof

kalten Größe: Pilaster statt Halbsäulen, die Zentralanlage überall verdrängt durch eine longitudinale.

Der Privatpalast gibt die gleichmäßige Ausbildung des Hofes auf. Man will nicht den Raum als eine geschlossene Größe zur Wirkung bringen. Der Hof ist kein selbständiges Ganzes, das ein Recht für sich hätte. Man denkt vielmehr nur an den Anblick, den er dem ins Haus Eintretenden böte. Und so, indem der Charakter eines Aufenthaltsortes verloren geht, kommt es dem Bauherrn vor allem darauf an, nirgends eine Grenze zu zeigen, vielmehr den Blick in eine große Perspektive hineinzuziehen.

Der Übergang von der Zentralanlage, die der geschlossene Hof repräsentiert, zur longitudinalen kommt in folgenden Punkten zur Erscheinung:

Die Nebenseiten werden vernachlässigt und alle Sorgfalt nur der Rückseite, manchmal auch der Vorderseite zugewendet.

Man setzt den gewöhnlichen Hofbrunnen nicht mehr in die Mitte, sondern in eine Nische an die Wand.

Man verschafft dem Auge einen Durchblick auf das, was jenseits des Hofes ist, und zieht so die Phantasie ins Ferne.

Hierher gehört die malerische Wirkung der zwei aufeinanderfolgen-

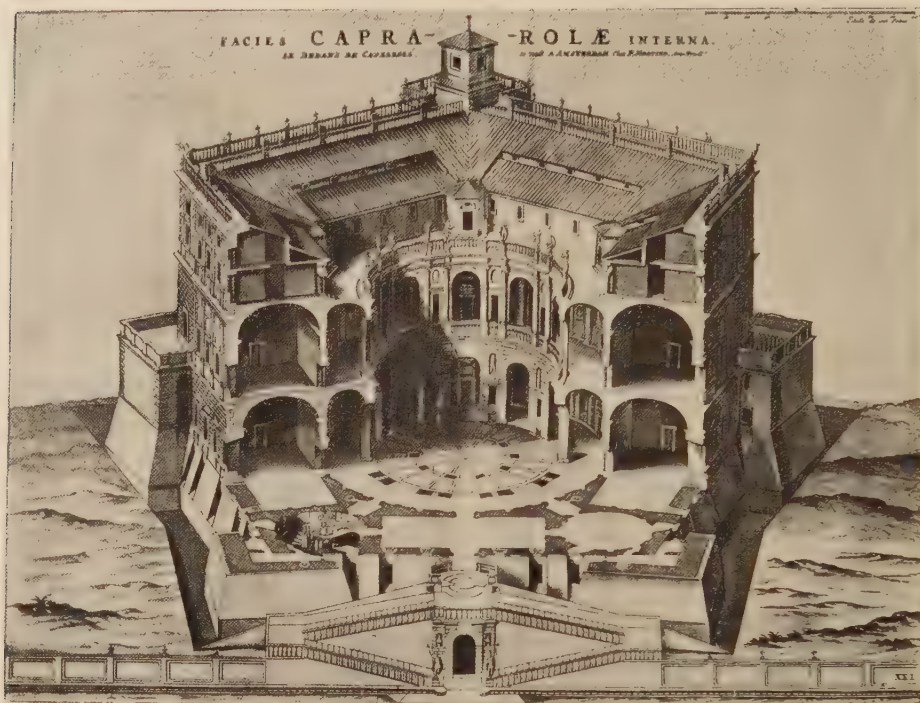


Abb. 89. Caprarola. Querschnitt nach Villamena

den Höfe von Peruzzis Pal. Massimi alle Colonne. Dann am Pal. Sacchetti: Durchblick auf Garten und offene Loggia. Im großen Stil für Pal. Farnese von Michelangelo beabsichtigt: eine Perspektive auf den Garten mit dem Farnesischen Stier als Brunnengruppe. Im Hintergrunde sollte eine Brücke über den Tiber folgen, die zu den jenseitigen Farnesischen Gütern führte¹⁾. Auch in Sangallos erster Anlage war ein Durchblick auf eine Nische im hinteren Garten vorgesehen.

Wo man keine Ferne zu zeigen hatte, da suchte man wenigstens durch eine pomphafte Architektur den Eindruck zu erwecken, als ob hier der Eingang zu etwas ganz Neuem und noch Bedeutenderem vorläge.

Ein merkwürdiges Beispiel dieser Sucht, alle Räume ins Unabsehbare zu erweitern, ist der Säulengang auf der linken Seite des Hofes vom Pal. Spada (Borromini). Er ist so angelegt, daß man glauben soll, in eine tiefe Flucht hineinzusehen. Bei beschränkteren Mitteln begnügt man sich später mit gemalten Gartenperspektiven, namentlich in Oberitalien.

¹⁾ Vasari VII, 224: A una occhiata il cortile, la fonte (Farnesischer Stier), strada Julia ed il ponte e la bellezza dell'altro giardino fino all'altra porta.



Abb. 90. Pal. Mattei di Giove. Hof

Mit der Fortentwicklung des Stiles wird es eine beliebte Kontrastwirkung, nach der zurückhaltenden Fassade mit der ganzen Fülle eines fröhlichen, ungebundenen Reichtums im Hofe herauszubrechen. Bedeutendes Beispiel: Pal. Mattei di Giove von Maderna. Im Hintergrund eine Reihe von drei stattlichen Bogen, mit Balustrade und Statuen gekrönt, als Einladung zu einem Garten gedacht. Die Seitenwände des Hofes mit Vertikalstreifen und mannigfachen Reliefs geschmückt, im Gegensatz zu der völlig schmucklosen Fassade, wo die Horizontale unbedingt dominiert. Die Hausseite endlich, nicht minder prächtig, in zwei Arkadengeschossen gegen den Hof sich öffnend (Abb. 90). Noch großartiger der Pal. Dezza (Borghese), 1590 von Martino Lunghi: ein luftiger, zweigeschossiger Bogengang trennt den Säulenhof vom rückwärtigen Gärtchen (Abb. 91).



Abb. 91. Pal. Borghese. Hof

9. Treppenanlage. Der Stolz des aristokratischen Palastes ist die bequeme, breite, lichtvolle Treppenanlage. Vasari verlangt: „Vogliono le scale in ogni sua parte avere del magnifico, attesoche molti veggiono le scale e non il rimanente della casa“ (Introduzione).

Die verschwenderische Treppenanlage der genuesischen Paläste mit ihren Verzweigungen und den malerischen Aussichten auf höher und

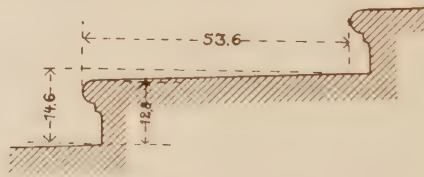


Abb. 92. Pal. Farnese. Treppenstufe

tiefer gelegene Höfe haben die Römer nie angestrebt. Das Vestibül ist ein einfacher gewölbter Gang, der auf den Portikus des Hofes führt. Dieser Portikus öffnet sich an einem Ende zum Treppenaufgang. Die Treppe selbst hat nur einen breiten Zug und bleibt zwischen die Wände



Abb. 93. Vatikan. Sala Regia

eingeschlossen. Der freie Mittelraum ist ein späteres Motiv. Der Lauf wendet sich gewöhnlich nur einmal, in späteren, reicheren Beispielen auch zwei- bis dreimal. Die Podeste womöglich mit eigenem Licht. Das Höchste aber wird geleistet in dem gelassenen Ansteigen und der prachtvollen Weite der schmucklosen, gewölbten Korridore. Selbst in einem Gebäude von den wohligen Formen der Farnesina sind die Treppentufen noch sehr steil, die Gänge eng. Die Treppen im Pal. Farnese sind zuerst voll befriedigend für das moderne Gefühl: breite und niedrige, leise geneigte Stufen (Abb. 92). Die Steigung besitzt jene „dolcezza“, die Vasari als das Ideal hinstellt. Er selbst hat es nicht erreicht. Ich meine, im Vergleich der Farnesischen Treppe mit der Uffizientreppe zu Florenz sei der ganze Gegensatz zwischen dem großen, gelassenen Wesen der Römer und der trockneren und härteren florentinischen Sinnesweise ausgedrückt. Wenn diese römische Formbehandlung bald den Charakter des Schweren und Haltlosen annimmt, so liegt das in der Natur des Barockstils. Die Dolcezza wird allerdings soweit getrieben, daß die Bequemlichkeit verlorengeht.

10. Innenräume. Der Saal des Barockpalastes hat die gleichen Raum-



Abb. 94. Quirinal. Sala Regia

verhältnisse, die schon bei Gelegenheit des Kirchen-Interieurs erörtert wurden. Hauptabsicht: möglichste Höhe und Weite. Es sind nicht mehr Räume, die der Bewohner ausfüllen kann, die nach ihm gestimmt sind, worin gerade der Hauptreiz einiger Renaissancegemächer liegt, sondern Räume von überwältigenden Verhältnissen.

Die Decke in der Regel flach, von Holz, mit wuchtigster Plastik des Ornaments und unruhiger Komposition. Spärliche Verwendung von Farben: Rot und Blau und etwas Gold. Anfänge bei Peruzzi. Pal. Massimi alle Colonne kommt hie und da schon zu sehr gedrängter Fülle, dann Antonio da Sangallo im Pal. Farnese und Pierino del Vaga in der tonnen-gewölbten Sala Regia im Vatikan, schwer und unruhig (Abb. 93.) Höchster Prunk: Madernas Sala Regia und Capella Paolina im Quirinal.

Neben dem flach gedeckten Saal findet sich auch das muldenförmige Gewölbe, das ursprünglich nur im Spiegel, dann mehr und mehr als Ganzes von Malereien überdeckt wird (Villa di Papa Giulio). Für die spätere Periode ist dies die gewöhnliche Form. Früher im wesentlichen nur für Langräume verwendet.

Die Wand ist hie und da bemalt mit einer Scheinarchitektur, um den



Abb. 95. Vatikan. Galleria Geographica

Raum größer erscheinen zu lassen, als er ist (Vasari VII, 108). Vorzügliche Muster dieser Art schon bei Peruzzi in der Farnesina, oberer Saal. Eine Vergrößerung des Raumes beabsichtigte offenbar auch Sodoma in dem Zimmer, wo er die Roxane malte. Das Bild hat keinen Rahmen, nicht einmal eine Brüstung unten, sondern es setzt unmittelbar auf dem Fußboden auf. Nur eine ganz kleine Balustrade bildet die Grenze: höchst unangenehme Wirkung! Ähnliches dann bei Vignola in Caprarola. Die häufigere Form der Wanddekoration möchte aber für die erste Barockzeit diejenige sein, die in typischer Form Carlo Maderna in der Sala Regia des Quirinal gibt: die Wand unten mit großen Gobelins verhängt, dann folgt ein leerer Fries und ein starkes Gesims schließt diese Partie ab (Abb. 94). Sie nimmt nicht viel mehr als die halbe Höhe der Wand ein. Den übrigen Raum bis zur Decke füllen ununterbrochen fortlaufende

Malereien al fresco. Der Eindruck des Schweren wird durch diese Art von Gliederung aufs höchste gesteigert. Wie in den Kirchen, so wird auch hier der Raum im ganzen dunkler gehalten als in der Renaissance.

Die Gobelins findet man auch ersetzt durch bloßes Getäfel. Für den Eindruck ist entscheidend das Fehlen eines Sockels oder einer Brüstung und das Fehlen von Pilastern, die in der Renaissance die Wand in oft so außerordentlich wohl lautende Flächen teilten.

Eine interessante Neuerung ist es, wenn das Prachtstück der Paläste nicht mehr der große, annähernd quadratische Saal in der Mitte ist, sondern ein schmaler länglicher Saal, la Galleria genannt (Burckhardt, Cicerone S. 373). Wir haben also auch hier den Fortgang vom Zentralen zum Longitudinalen: Galleria Farnese, wahrscheinlich von Porta ausgebaut. Noch schmaler die Galerien im Pal. Doria und Pal. Colonna. Die Form ist in Italien natürlich von der Loggia abgeleitet, was man in Caprarola und im Pal. Farnese noch deutlich verfolgen kann. Die Loggien wurden, wohl einer französischen Mode zufolge, nachträglich mit Glasfenstern versehen, in ihren großen Öffnungen auch teilweise vermauert und Galerien genannt. Es ist nichts als eine schlechte Etymologie, wenn Scamozzi meint, das Wort käme vielleicht von „Gallien“ (Architettura I, 305). Der französische Einfluß ist aber sehr wahrscheinlich. Serlio definiert: „un luogo da passeggiare, che in Francia si dice galleria“ (Architettura VII, p. 56). Der Ausdruck berechtigt dazu, die Dehnung der Galerien aus dem Motiv des Laufganges herzuleiten. Weitaus das bedeutendste Beispiel: die Galerien im Vatikan. Bramante hatte sie noch als Loggien mit Ausblick in den Hof projektiert. Gregor XIII., der die Arkaden vermauern ließ, hat die Gänge vorwiegend topographisch, als zielstrebige Räume und Verkehrsräume aufgefaßt: man will gedeckten Hauptes da oder dorthin gelangen (Abb. 95). Gleichzeitig interessiert er sich für die dekorative Ausschmückung. Wegen der häufigen Repetition der Achsen greift er zu neuen dekorativen Themen, die zugleich seinem souveränen Ehrgeiz schmeicheln: Galleria Geographica. Frankreich hat noch allgemeiner die Neigung gehabt, den Laufgang zum Kunstmotiv zu erheben: Grande Galerie du Louvre. Bezeichnenderweise sind es die Straßenbaumeister unter den Päpsten, die auch im Innenraum das Thema des Verkehrsweges aufgeworfen haben, Gregor XIII. und Sixtus V. (Kommentar Art. 3). Im Gartenbau liegt der analoge Fall vor: die Landstraße wird als Kunstmittel in den Garten einbezogen und mit einem französischen Ausdruck als „Allée“ bezeichnet (Villa Montalto).



Abb. 96. Villa Farnesina

KAPITEL III. VILLEN UND GÄRTEN

1. Italien besitzt seit der frühen Renaissance zwei Arten der Villa: die eigentliche Landvilla, eine große Anlage mit Ökonomie und Einrichtung zu längerem Aufenthalt für das ganze Hauswesen, und die kleinere Villa suburbana vor dem Tore, die nur dazu dient, auf kurze Zeit eine frohe Gesellschaft aufzunehmen. (Theoretisch geschieden schon bei Alberti. Burckhardt, Renaissance, S. 239.) Ihr Hauptzweck ist, ein schönes, genießendes Dasein zu befördern, ohne die Gebundenheit der Stadt. Daher die architektonische Behandlung möglichst leicht und heiter: offene Hallen, gegliederter Grundriß, der oft selbst auf die Symmetrie verzichtet. Im Inneren ein Komplex heller, wohliger Räume. „Durchsichtigkeit, alles voll Luft und Licht“ (Burckhardt). „Tota aedium facies atque congressio penitus sit illustris atque admodum perspicua. Arrideant omnia adventu hospitis atque congratulentur“ (Alberti lib. IX). Das vollkommenste Muster einer Stadtvilla im Stile der Renaissance: die Villa Farnesina (Abb. 96).

2. Der Barock verliert auch in den Gebäuden der Lust seinen Ernst nicht ganz. Der massige Stil bemächtigt sich auch der Villa. Zugleich wird in charakteristischer Weise Vorder- und Rückseite in Gegensatz gebracht: nach vorne streng ablehnende Haltung, hinten, wo man unter sich ist, der üppigste Reichtum in rückhaltloser Entfaltung. Betrachten wir zunächst die Villa suburbana.

Den massigen Ernst bringt schon mit ganzer Entschlossenheit der Umbau der Villa Madama zur Geltung. Die freudestrahlende Anlage



Abb. 97. Villa Medici. Stadtseite

Raffaels ist hier durch Giulio Romano fast ins Duster-Großartige umgewandelt worden¹⁾. Geschlossene Mauerflächen bestimmen den Eindruck. Villa Lante auf dem Gianicolo, ebenfalls von Giulio Romano, ein früheres Werk. Ebenfalls ohne die alte Freudigkeit, mit barocker Unruhe in der Disposition der Fenster. Die Villa di Papa Giulio ganz anormal und kaum hier beizuziehen. Man merkt, wie verschiedenartige Leute dabei mitsprachen. Das Ganze ohne Zug.

Das erste bedeutsame Muster: Villa Medici von Nanni Lippi²⁾. Die geschlossene Fassade des Stadtpalastes ist hier auch für die Villa angenommen: ein Hauptgeschoß mit Mezzanin, keine Pilaster, Fenster schmucklos (Abb. 97). Der Gegensatz von Straßen- und Gartenseite aufs energischste durchgeführt. Die hintere Fassade sprudelnd reich, vortretende Flanken, Türmchen, offene Säulenhalle mit mittlerem Rundbogen, die Mauer besetzt von Nischen, Reliefs, Kränzen und Medaillons, zum Teil übereinandergeschoben (Abb. 98). Steigerung gegen die Mitte: durchgängige Änderung des Stockwerksystems und Einführung des Säulenmotivs.

¹⁾ Geymüller, Raffaello studiato come architetto Milano 1884; Th. Hoffmann, Raffael als Architekt, Bd. I, Villa Madama.

²⁾ Monographie von Victor Baltard, Villa Medici à Rome, Paris 1847; ferner C. C. Picavet, Les origines de la villa Medicis. Gazette des Beaux-Arts 1919, II, p. 163; M. L. Gothein, Geschichte der Gartenkunst, Jena 1914, Bd. I, S. 314 ff. Die meisten der hier und im folgenden angeführten Villen findet man auch abgebildet in Percier et Fontaine, Choix des plus belles maisons de plaisance de Rome. Paris 1809. Außerdem sei verwiesen auf die bekannten Stichsammlungen von Rossi, Falda, Ferrerio und Venturini, die unter verschiedenen Titeln existieren.



Abb. 98. Villa Medici. Gartenfront

Casino der Villa Borghese von Vasanzio, typischer Barockbau. Hier war keine eigentliche Straßenseite zu geben, weil das Gebäude ganz im Park drinnen liegt. Trotzdem ist der Unterschied von vorn und hinten sehr bestimmt festgehalten (Abb. 99, 100). Vorn Zerlegung der Breite und Zerlegung der Höhe: stufenweise steigt der Blick zur Terrasse, zu den Flügeln, dem (als Scheinwand überhöhten) Hauptbau und zu den Türmen empor. Das Gebäude wirkt daher von der Eingangsseite klein. Nach der Seite des Privatgartens, der durch Zwischenmauern abgetrennt ist, entwickelt sich eine schloßartige Fassade von stattlicher Breite und einheitlicher, dabei gemäßigter Höhengestaltung. Es ist der gleiche Kontrast des scheinbar Kleinen gegen das scheinbar Große, der von der französischen Bautheorie des ausgehenden 17. Jahrhunderts für die Ausbildung der Trianons gefordert wird. Der Statuen- und Reliefschmuck konzentriert sich auf die Eingangsseite. Dort sollte er gleichmäßig auch über Flügel und Attika verteilt werden. Daß er nur in der Mittelpartie erhalten geblieben ist, verstärkt den Eindruck barocker Rhythmisierung. Die Flanken schließen hufeisenförmig an das Kerngebäude an. Sie sind aber keine freien und selbstständigen Teile, wie etwa bei der Farnesina,



Abb. 99. Villa Borghese. Eingangsseite

sondern bleiben in der Masse befangen. Die Lisenen statt der Pilaster, die Belastung der Loggia mit einer hohen Attika, die Gliederungslosigkeit der Mauer, in allem haben wir die Symptome eines Geschmacks, der auf das Massige und Schwere geht. Und gerade der Vergleich dieses Gebäudes mit der Farnesina ist vielleicht am besten geeignet, den ganzen Wandel des Kunstgeistes deutlich zu machen: auf der einen Seite die Durchbildung und Durchgliederung des Körpers in höchster Vollkommenheit, auf der anderen eine stoffliche Gebundenheit, die den Eindruck macht, als ob es in den Gelenken fehle.

Dazu wird nun für den Villenbau bedeutsam das Bedürfnis nach einer größeren Anzahl von Räumen. Das Gefolge mehrt sich, man kennt nicht mehr den Genuß eines schönen einfachen Daseins, überall wird ein schwerfälliger Apparat notwendig.

Villa Montalto-Negrone von Domenico Fontana für Sixtus V. als Kardinal gebaut, ein steiler Stockwerkbau mit Pilastergliederung, ohne barockes Gefühl, wenigstens was das Casino angeht. Der eigentliche Palast lag seitlich vom Hauptportal des Geländes und war, ähnlich wie in der Villa Ludovisi, dem Casino an künstlerischer Bedeutung weit unterlegen (Abb. 101). Das barocke Element der Anlage äußert sich nicht so sehr in den Gebäuden als darin, daß das Areal, im Vergleich mit den architektonischen Gärten bedeutend vergrößert, als Verkehrseinheit und somit als eine bewegte Komposition aufgefaßt ist. Die Schönheit wird nicht in der individuellen Raumwirkung des Gartens, sondern in der



Abb. 100. Villa Borghese. Rückseite

Wegführung gesucht. Die Folge davon ist, daß sich dieses Gartenschema ohne wesentliche Änderung als städtebauliches Schema hat verwenden lassen. Dem Geist des römischen Barock entsprach diese starr-souveräne Art der Villen- und Gartenanlage keineswegs. Ebenso liegt die Villa Mattei außerhalb der römischen Entwicklung, von Giacomo del Duca, einem Sizilianer, entworfen. Villa Doria von Algardi gehört schon ganz der zweiten Stilperiode an.

Für die Innenräume gilt das, was schon gelegentlich der Palastsäle bemerkt wurde: die Proportionen sind ins Unbehagliche gesteigert. Hauptsaal durch zwei Stockwerke, der Typus im Norden ausdrücklich als „salle à l'italienne“ bezeichnet. Man fühlt sich sehr zeremoniös.

Die Villa suburbana wird gerne etwas versteckt. Der Eingang nicht direkt auf das Haus zuführend. Man soll den Anblick nicht gleich haben. So die Orti Farnesiani, Villa Borghese, Villa di Papa Giulio und andere. Alberti verlangte im Gegenteil, die Villa solle gleich beim Austritt aus der Stadt auf sanftem Hügel sichtbar sein: „tota se facie videndam obtulerit laetam“. Im Barock ist es nur die Landvilla, die sich in dieser Weise präsentiert.

3. In der Architektur der Landvillen herrscht am Ende der Renaissance ein starkes Schwanken. Es sind alle möglichen Typen vertreten

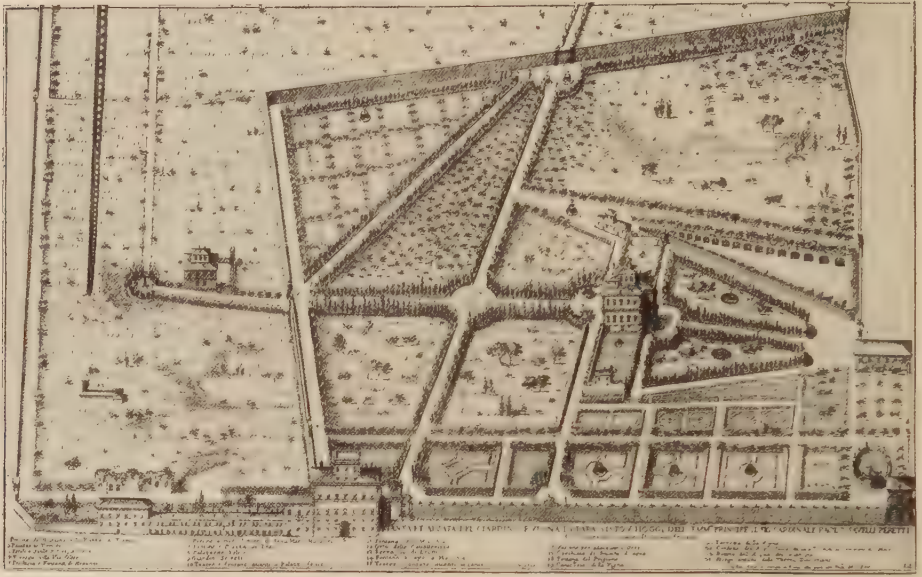


Abb. 101. Villa Montalto (Falda)

sowohl in der Größe als in der Behandlung. Villa Lante in Bagnaja klein, kasinoähnlich. Caprarola, gewaltiges, burgähnliches Fünfeck. Villa d'Este in Tivoli groß, streng, geschlossen, nach Art der römischen Stadtpaläste.

Villa Lante wird von der Tradition dem Vignola zugeschrieben¹⁾. Noch ganz renaissancemäßig. Für Wohnzwecke recht bescheiden: zwei gleiche, kleine, quadratische Gebäude. Gekuppelte Pilaster mit eingespannten Blendarkaden. Leise glatte Rustika. Das Hauptgewicht liegt in der Gartenanlage, der sich die beiden Pavillons unterordnen.

Caprarola von Vignola. Villa für den päpstlichen Nepoten Alexander Farnese, die einen ganz ungeheuren Troß voraussetzt. (Piano dei prelati, Piano nobile, Piano dei cavalieri, Piano de'staffieri.) Imposanter fünfeckiger Massenbau, hat eigentlich kaum mehr den Charakter eines Landhauses²⁾. Der Aufgang mit großer Pracht behandelt, imposante Wendel-

¹⁾ Willich, Vignola, S. 73; Grundrisse und Abbildungen bei M. L. Gothein, Geschichte der Gartenkunst, Jena 1914, Bd. I, S. 284—290. — Die Kasini möglicherweise von Pirro Ligorio. Die Villa gehörte dem jeweiligen Kardinal-Camerlengo.

²⁾ Vasari VII, p. 107. Vita di T. Zuccherò; Abbildungen bei Ferrerio II, fol. 1 ff.; Villamena, Alcune opere d'architettura di J. B. da Vignola, Rom 1617; Willich, Vignola, S. 93—113; Gothein, Geschichte der Gartenkunst, Jena 1914, Bd. I, S. 290 ff. Ausführliche Literaturangaben bei Pastor, Geschichte der Päpste, Bd. 9, S. 158, Anm. 2. — Der Entwurf Peruzzis für Caprarola zeigt auch schon die Fünfeckform. (R. Redtenbacher, Mitteilungen aus der Sammlung architektonischer Handzeichnungen der Uffizien, I. 1875.) Er lehnte sich dabei wahrscheinlich an die ältere



Abb. 102. Villa d'Este. (Venturini)

terrasse, innen ein runder Hof, der vielleicht das Höchste bezeichnet, was der Profanbau im Gebiete großartiger Gehaltenheit erreichen kann.

Fortezza an, die A. da Sangallo aufgeführt hatte (Vas. V, 451). Möglich auch, daß Peruzzis Anlage, seit 1521, die ursprüngliche ist und Sangallo das Verdienst hat, dem Fünfeck einen kreisförmigen Hof eingezeichnet zu haben (Willich, Vignola, S. 102). Bei beiden hat es sich noch vornehmlich um Festungsbauten gehandelt. (Handzeichnung Peruzzis in den Uffizien. fol. 500: Profilo della Rocha di Caprarola.) Über die Ähnlichkeit mit dem Orsinischen Pitigliano vgl. Redtenbacher, Handzeichnungen Peruzzis in der Kgl. Galerie der Uffizien, S. 17, Taf. XX; dazu Willich a. a. O., S. 107. Mögliche Vorentwürfe Peruzzis publ. von H. Egger, Jahrbuch der kunsthistor. Sammlungen Wien 1902, S. 34; vgl. Willich, S. 111, Anm. 1. Über die Teilnahme Francesco Paciottos an dem Palastbau Näheres bei Willich, S. 98—102.



Abb. 103. Frascati. Villa Aldobrandini. Palazzo

Villa d'Este trockene Palastarchitektur, einfaches Mauerwerk, Fenster ohne Dekoration, weite Ausdehnung, im Gegensatz zur Stadt eine Gliederung durch leise vortretende Eckflügel (Abb. 102). Anderorts auch Lisenen in Rustika. Das Hauptmotiv ist die Vorhalle als Abschluß des ausgedehnten Treppen- und Terrassenwerkes, das den Aufstieg durch den Garten bildet. Das Haus kommt überhaupt nur in Betracht nach seinem Mittelstück, insofern es vom Eingangsviale aus sichtbar ist¹⁾.

Dieser Typus wird mehr oder weniger maßgebend für alles, was in der Nähe Roms entsteht.

Es ist kein einziger bedeutender Bau darunter. Villa Aldobrandini in Frascati von Giacomo della Porta, unangenehm-formlos. (Abb. 103). Man scheint den Ausdruck des Ländlichen in einer gewissen Willkür gesucht zu haben, die zu den mürrischen Formen am allerwenigsten

¹⁾ Das Gebäude dem Pirro Ligorio zugeschrieben. Beteiligt wahrscheinlich Girolamo da Carpi. Neuere Untersuchungen angekündigt von H. R. Alker, *Repertorium f. Kunstwissenschaft*, Bd. 43, Jahrg. 1921, S. 96. Stilistisch dem Antonio da Sangallo nahestehend. Namentlich die Vorhalle möge man vergleichen mit der Gartenhalle des Pal. Sacchetti, abgebildet bei Letarouilly, *texte*, S. 231.



Abb. 104. Frascati. Villa Aldobrandini. Teatro

paßt¹⁾. Die Rückseite wieder freier und heiterer, mit offener Loggia: der gleiche Gegensatz wie bei der Stadtvilla. — Villa Mondragone ebendort, begonnen 1567 für den Kardinal Marx Sittich von Hohenems durch Martino Lunghi, ausgebaut für den Kardinal Scipio Borghese von Flaminio Ponzio und Giovanni Fontana, ein mächtiger Steinhaufl ohne höheren Wert. Das Mittelstück sehr schmal, um von den Zypressen des Aufgangsviale eingefast zu werden. — Villa Ludovisi in Frascati, nach 1621, und andere.

Um gerecht zu sein, muß man hier stets im Auge behalten, daß die Architektur gar keine selbständige Rolle spielen will. Das Haus ordnet sich der Umgebung bescheiden ein. Je mehr die architektonischen Prinzipien hier sich zur Geltung bringen, desto mehr schwindet aus dem Palast alle höhere Kunst. Man könnte glauben, es sei auf eine Annäherung der beiden Gebiete abgesehen gewesen, wenigstens wird bei der Komposition einer Villa das Gebäude immer strenger zum Garten gestimmt und ordnet sich ihm immer mehr unter.

4. Zunächst verlangt der Eingang eine bedeutende Gestaltung. Man

¹⁾ Bei Serlio wird ausdrücklich vermerkt, auf dem Lande sei alles gestattet. Die Stelle zitiert bei Burckhardt, Renaissance, S. 240.

sucht für die Villa ein ansteigendes Terrain und rückt das Haus so weit in die Höhe, daß der Eingang als ein prächtiges Treppensystem gegeben werden kann. Die symmetrisch divergierenden Rampentreppen Bramantes aus dem vatikanischen Hofe dürfen für alle diese Anlagen als das ideale Vorbild angenommen werden. Für die Renaissance ist umgekehrt die Anlage der Villa Lante bezeichnend: die zwei Häuser bleiben am Fuße des Abhanges. Der Eingang ist als quadratisches Parterre gebildet.

Villa d'Este: Parterre mit mittlerem Rondell, dann Steigung in vier Absätzen, noch steil, die Teile kleinlich. — Orti Farnesiani: Abhang des Palatin, sehr malerisch, vier Piani, die jedesmal reicher und mannigfaltiger werden, oben zwei schief zu einander aufgestellte Vogelhäuser. — Villa Aldobrandini: breite, weit ausladende Rampentreppen, besetzt von Brünncchen und Zitronenbäumchen. Die Stufen verschwinden. — Villa Mondragone: ein langer, langsam ansteigender Zypressengang. Das Tektonische tritt ganz zurück.

Vor dem Haus findet sich ein terrassenartiger Vorplatz, erst nur schmal, dann immer weiter, je mehr die Treppen sich senken. Übergang zum Flächengeschmack. Villa Mondragone hat schon einen sehr bedeutenden Platz. Er steht im Zusammenhang mit der weiten Aussicht, die einer früheren Zeit zu wüst und unbegrenzt gewesen wäre. Die großen Säulen, die sich hier und anderwärts bemerklich machen, sind Schlöte für die unterirdischen Küchen.

Der rückwärtige Garten wird gegen den vorderen ebenso kontrastiert, wie die Gartenfront der Häuser zur Eingangsseite. Hinter dem Haus fühlt man sich unbeobachtet, man läßt den zurückhaltenden Ton fallen. Der Vorplatz ist viereckig, der Rückplatz rund: Motiv des Teatro, zurückgehend auf das Bramantische Teatro im vatikanischen Hof oder auf das der Villa Madama. Prachtbeispiel: Villa Aldobrandini (Abb. 104). Reichste Ausstattung mit Nischen, Brunnen, Statuen, Wasserwerken. Zeitgenössische Abbildungen in großer Anzahl. Außer den Stichen Faldas, Giardini di Roma, ist speziell zu erwähnen das schöne Werk von Dominique Barrière, Villa Aldobrandina Tusculana 1647. — Gleicherweise unterliegt das Buschwerk der Eingangspartien einer strengen Behandlung. Die Beete vorn sind eingefaßt von mannshohen Hecken, alles dicht geschlossen. Hinter dem Hause: die Hecken niedriger, das Ganze freier, offener.

5. Nicht nur die nächste Umgebung des Hauses, sondern der gesamte Garten steht unter der Herrschaft eines architektonischen Geistes. Es ist das eigentlich nichts Neues. Der Gartenbau der hohen Renaissance hatte bereits alle Motive der Natur, die Hebungen des Terrains, den Baumschlag, das Wasser stilisiert, die verschiedenartigen Teile des Gar-

tens gesondert, jede einzelne Räumlichkeit tektonisch gefaßt. Aber wenn die Renaissance wohl architektonische Motive gab, so gab sie sie doch ohne architektonischen Zusammenhang, ohne Einheit in der Komposition. Und eben hierauf beruht der Fortschritt, den der Barock nach der Seite des Architektonischen machte.

Die Renaissance schmiegte sich der Bodengestaltung an, wie sie eben war, und verzichtete auf höhere Gesetzlichkeit im ganzen. Ein deutliches Beispiel geben die Gartenanlagen der Villa Madama, wie sie unter Raffael projektiert waren. Wir besitzen drei Pläne: einen von Raffaels eigener Hand, einen zweiten von Francesco da Sangallo und einen dritten von Antonio da Sangallo, die beiden letzteren für Raffael gezeichnet¹⁾. Die Pläne repräsentieren verschiedene Entwicklungsstadien. Raffael gibt drei Motive nebeneinander: ein kreisförmiger Garten in der Mitte, auf der einen Seite eine Art Hippodrom, tiefer gelegen, auf der andern ein quadratischer Garten, ebenfalls tiefer. Die Verbindung geschieht durch große Treppensysteme, die ganze Anlage aber ist ohne Einheit unter sich und ohne Beziehung zum Haus. Weder in der Komposition noch in der Lage schließt sie sich daran an. Sie liegt zu Füßen des Palasthügels und zwar in seitlicher Verschiebung, indem sie eben durchaus der gegebenen Formation des Bodens folgt. In einem Tälchen weiter hinten sollte noch ein „Ninfeo“ eingerichtet werden, eine Anlage, wo das Wasser die Hauptmotive abgibt, mit Badebassin usw. Studien dazu von Antonio da Sangallo ebenfalls in den Uffizien. — Nach den Zeichnungen der beiden Sangallo, die im wesentlichen dasselbe wollen, würde die Komposition sich schon etwas geschlossener gestaltet haben und es wäre namentlich ein engerer Anschluß an das Haus gewonnen worden: drei Terrassen übereinander, rechts vom Hause, der Senkung des Hügels nachgehend, aber ganz verschieden unter sich, so daß von einer gesetzlichen Entwicklung noch nicht die Rede sein kann.

Der Barock fügt sich nicht dem Terrain, sondern unterwirft es sich. Er sucht ihm um jeden Preis eine einheitliche Anlage abzugewinnen: ein durchgehendes Hauptmotiv, herrschende Prospekte, alles Einzelne nach seiner Stellung zum Ganzen gestimmt und auf seine Wirkung im Ganzen berechnet, die Achse des herrschaftlichen Wohngebäudes auch für den Garten festgehalten, Pavillons oder Kasinos nicht zufällig zerstreut oder in eine Ecke verwiesen, sondern in der Mittellinie liegend oder rechts und links von ihr, überall symmetrische Entsprechung.

¹⁾ Es ist ein hohes Verdienst H. v. Geymüllers, diese Dinge wieder an das Licht gezogen und in ihrer Bedeutung erkannt zu haben: Raffaello Sanzio studiato come architetto. Milano 1884. Die Pläne liegen in den Uffizien. Th. Hoffmann, Raffael als Architekt, Bd. I.

Villa d'Este, wo wohl zuerst eine derartige Komposition in großem Maßstabe versucht ist, leidet noch daran, daß der Wasserlauf mit der Achse des Palastes, die zugleich den Hauptgang des Gartens bezeichnet, nicht zusammenfällt, wodurch ein Zwiespalt entsteht. Die beiden Achsen sind aber wenigstens streng senkrecht aufeinander orientiert. — Vollkommen reine Lösungen bieten die Gärten der Villa Lante¹⁾ und Caprarola²⁾. Villa Lante: Parterre vor den zwei Häusern, quadratisch, geschlossen für sich, dann aber der ganze Abhang einheitlich behandelt. Hauptmotiv: ein Wasserlauf, der unter verschiedenen Formen des Sturzes und Falles erscheint, die Anlagen zu beiden Seiten sehr mannigfaltig abgestuft, immer aber symmetrisch. Der Garten hat vier Absätze, jeder anders gestaltet und durch immer neue Treppenanlagen mit dem nächsten verbunden. Oben ebener Platz mit einem Brunnen in der Mitte und zwei kleine Casini, die den zwei unteren Palästen entsprechen. Die Villa folgt in der einheitlichen Geschlossenheit des Plans bereits ganz den Barockprinzipien, wenn auch die architektonischen Einzelheiten noch gar nichts davon merken lassen. Die gleiche Einheit ist in allen folgenden Gärten festgehalten.

Es mag wunderbar erscheinen, daß der „malerische“ Stil das am meisten malerische Objekt, die Landschaft, am entschiedensten architektonischer Gesetzlichkeit unterwirft. Das Wunder ist aber nur scheinbar. Der Barock stilisierte die Natur, um ihr die große Haltung und gemessene Würde zu geben, wie sie jenes Zeitalter verlangte. Der Park geht aber nicht auf im Architektonischen: das Unendliche wird mit in die Komposition hineingezogen und so war es möglich, daß gerade an und mit diesem Gartenstil die moderne Landschaftsmalerei, ein Poussin und Dughet sich entwickelte.

In doppelter Weise überhebt man sich der architektonischen Komposition. Der Park verläuft in einer Wildnis, er geht allmählich in die ungeformte, ungebundene Natur über. Sodann wird die Aussicht auf die Landschaft als Wesentliches mit in Betracht genommen. Man richtet Alleen zum Beispiel so, daß die Ferne den Abschluß bildet. Mit anderen

¹⁾ Die Tradition nennt als Künstler Vignola. Die Verwandtschaft mit den Anlagen der Villa auf dem Palatin ist in der Tat auffallend. Nach Percier und Fontaine wurde die Villa in der jetzigen Weise entworfen gegen 1564, um 1588 das zweite Haus gebaut und Baumpflanzungen und Wasserwerke vollendet. Ich weiß nicht, woher diese Notiz genommen ist. Vgl. oben S. 160. Die Aufnahme bei Percier u. Fontaine ist schlecht. Einige Skizzen bei Lützow, Zeitschrift f. bildende Kunst XI, S. 292 ff.

²⁾ Der obere Garten von Caprarola stammt von G. Rainaldi, gegen 1620. Nur die beiden untersten Terrassen, die in Beziehung zum Schloß gesetzt sind, rühren von Vignola her.

Worten: das Tektonische nimmt als notwendige Ergänzung ein Atektionisches, ein Formloses und Unbegrenztes in sich auf. Von dieser Komposition hatte die Renaissance noch keine Ahnung gehabt.

6. Der Gartenbau des Barock rechnet prinzipiell mit größeren Räumen und mit größeren Motiven als die Renaissance. Sein Ideal ist das „spazioso“, das Weiträumige. Vincenzo Giustiniani, der in Bassano selbst einen Park anlegte, schreibt: man müsse den Entwurf machen „con animo grande“. „Le piazze, i teatri, e vicoli siano più lunghi e spaziosi che si può.“ Alles möglichst groß und nur ja nichts, was zusammengedrückt und eng aussieht: „e sopra tutto non pecchino di stretto o angusto“. Man solle sich nicht einlassen auf Kleinlichkeiten, auf „lavori minuti di erbette e fiori“, sondern auf große Motive den Nachdruck legen, auf „ornamenti più sodi, cioè de' boschi grandi, che abbiano del salvatico, de' boschi d'alberi, che mantengono sempre foglie“¹⁾. Das Bunte und Zierliche muß aus dem Parke weichen. Er rechnet durchaus nur noch im Großen. Darum wird nun der Schmuck von Blumenbeeten und gar all das, was bloß botanisches oder medizinisches Interesse hat und früher im ganzen Garten zerstreut war²⁾, zu eigenen Kompartimenten ausgeschieden: es entsteht ein „giardino secreto“, ein besonderer Zier- oder Prunkgarten, der zum Hause in nächste Beziehung gesetzt wird. Es ist ein offener, sonniger Raum mit plattenbelegten Wegen, geometrisch übersichtlich geordnet, streng gezeichnete Beete, niedere Buchshecken. Außerdem findet man manchmal noch einen „giardino de'semplici“, Garten für die Heilkräuter und fremde Pflanzen, und verschiedene Obstgärten. Diese alle aber werden nicht aufgenommen in die Parkanlage. Sie bleiben abseits.

Schon Villa Madama hat hierfür eine besondere Terrasse. Nach den Notizen auf dem Plane des Francesco da Sangallo ist dies der „giardino“ im eigentlichen Sinn. In einem Winkel nochmal „horticini“, wahrscheinlich für ganz kleine Sachen, Heilkräuter und dergleichen. Dem Giardino entspricht auf der zweiten Terrasse eine Orangenanlage, die dritte ist für Tannen und Kastanien bestimmt. Auf diese Dreiteilung, die sich auch auf dem Plane des Antonio da Sangallo findet (ohne Inschrift), mag sich dessen Randbemerkung auf Plan Nr. 1054 beziehen: *la villa sia partita i tre parti i urbana rustica fruttuaria*. Doch ist meines Wissens weder der Name urbano für den Ziergarten, noch rustico für den Garten mit mächtiger Vegetation je üblich geworden.

Im Garten des Belvedere liegt der Giardino secreto vertieft, gleich

¹⁾ Brief an Teodoro Amideni, Bottari, *Lettere pittoriche* VI, 117 ff.

²⁾ Alberti lib. IX: *haerbis rarioribus et quae apud medicos in pretio sint, hortum virentem reddit.*

hinter dem Palaste. Später wird er gewöhnlich ganz dem Auge entzogen, indem man ihn zwischen Mauern oder auf hoher Terrasse zu beiden Seiten des Hauses anordnet oder sonst in einer Ecke versteckt, wo er die Symmetrie nicht stört. In Villa Mondragone ist ein geschlossener Hof neben dem Palast mit zwei einander gegenüberliegenden Hallen von quellender Rustika dafür eingerichtet.

Schließlich tritt er als vertieftes Parterre wieder offen als Hauptstück der Villa hervor und genießt dann eine sehr prächtige Ausschmückung mit Statuen, Nischen, Treppen, Brunnen: Villa Doria, Villa Albani. Es ist die zweite Periode des Barock.

Durch diese Ausscheidung bleiben dem Park ausschließlich die großen Motive überlassen. Die Elemente seiner Komposition sind nicht einzelne Blumenbeete mit kleinen Wegen dazwischen, sondern Baummassen, Alleen, bedeutende Rondelle.

Der Stadtgarten, der nur beschränkten Raum zur Verfügung hat und stark durch gegebene Momente, Straßenzüge und dergleichen bestimmt ist, nimmt die Mitte ein zwischen dem Park und dem Giardino secreto, wobei eigentlich nichts Neues und Eigentümliches zur Entwicklung kommt.

7. Der barocke Geist gibt sich nicht nur in den mächtigen Größenverhältnissen Ausdruck, sondern auch in der geschlossenen ersten Behandlung seiner Massen. Der Garten der Renaissance ist offen und licht. Ringsum blühende Wiesenflächen verlangt Alberti für die Villa¹⁾. Die Landschaft überall sonnig und offen: „Nolo spectetur uspiam aliquid, quod tristiore offendat umbra.“

Der römische Barock gibt wenig offenen Raum. Keine lichten Haine, sondern geschlossene Baummassen mit dunklem Laub, keine freien, hellen Wiesen, wie sie sich in den toskanischen Villen forterhalten (Villa di Castello, Pratolino). Keine Weinreben über Säulen, sondern dichte Laubgewölbe. Keine bunten Farben. Alles massig und dunkel.

Der einzelne Baum hat keine Bedeutung. Das Individuum geht auf im Zusammenwirken mit anderen. Es erscheinen jene gewaltigen Gruppen von immergrünen Eichen, die dicht zusammengedrängt und von hohen geschnittenen Lorbeerhecken umfaßt den Charakter der italienischen Villa wesentlich bedingen. Es wird dabei der Gegensatz von Form und Formlosigkeit absichtlich betont: die Hecken sollen aussehen wie mit dem Lineal gerichtet, die Ecken besetzt mit steifen Hermen, oben aber die gewaltigen Laubmassen formlos herausquellend, als wollten sie den Rahmen sprengen.

Die Frührenaissance konnte sich weder für den starklaubigen Baum im einzelnen begeistern — Alberti verweist die Eiche in den Frucht-

¹⁾ Alberti lib. IX.: prati spatia circum florida et campus perque apricus.



Abb. 105. Villa d'Este. Rondell

garten — noch für diese Komposition in geballten Haufen. Sie verlangte eine lichte Aufstellung in geordneter Folge. Bei Alberti lautet die Vorschrift: *Arborum ordines ad lineam et intervallis comparibus et angulis correspondentibus ponentur, uti aiunt ad quincuncem.* (Nach Art der fünf Augen auf dem Würfel.)

Auf den Plänen zur Villa Madama findet man auf den Terrassen links vom Palast noch eine derartige Pflanzung beabsichtigt, doch möchten das edlere Bäume gewesen sein. Die „Tannen und Kastanien“ hätten wahrscheinlich schon eine Massengruppe bilden müssen, ein sogenanntes „salvatico“. Von da an werden der offenen Beete immer weniger, das Motiv des Dickichts greift immer weiter um sich, bis es schließlich den ganzen Raum in Anspruch nimmt.



Abb. 106. Villa d'Este. Fontänenstraße

Außer der Eiche kommt auch die dunkle Tanne und die Zypresse zur Verwendung. Für die Hecken außer dem Lorbeer auch Maulbeer oder Zypressen. Alberti dachte einst an Rosenhecken¹⁾.

Die zweite Aufgabe der Baumarchitektur ist die große Gestaltung der Wege und Plätze des Gartens. Es handelt sich um weise Benutzung der einzelnen Arten. Höchst monumental wirken die für den Eingangsviale aufgesparten Zypressen: die herrlichen Zypressengänge in Villa Montalto, Villa Mondragone, Villa Mattei, Giardini Boboli. — In Villa d'Este bleiben die Zypressen auf die Hauptachse beschränkt: auf das Rondell in der Mitte des Parterres und die in zwei Kurven divergierende Treppe in der Mitte des Aufstieges (Abb. 105). Einzelne Zypressen kommen nie vor. Sonst auch Ulmen oder Eichen beigezogen, die dann den überwölbten Viale abgeben. Es ist nicht immer zu entscheiden, ob unter „viale coperto“ ein Spaliersystem oder ein Laubgang verstanden ist, ursprünglich jedenfalls das erstere²⁾. Der laubüberwölbte Weg ist schon an sich etwas Neues.

Womöglich wirken auch in diesen Alleen antike Denkmäler mit, nicht aber einzeln, sondern nur in Masse. Wenn die Mittel fehlen, die Baum-

¹⁾ Künstlerisch verwandt die Madonnen „im Rosenhag“, die später auch nicht mehr vorkommen.

²⁾ „Ed anco nel giardino siano viali coperti, i quali sono assai in uso in Francia, ove si dicono allées.“ Bottari, Lett. pitt. VI, 119.

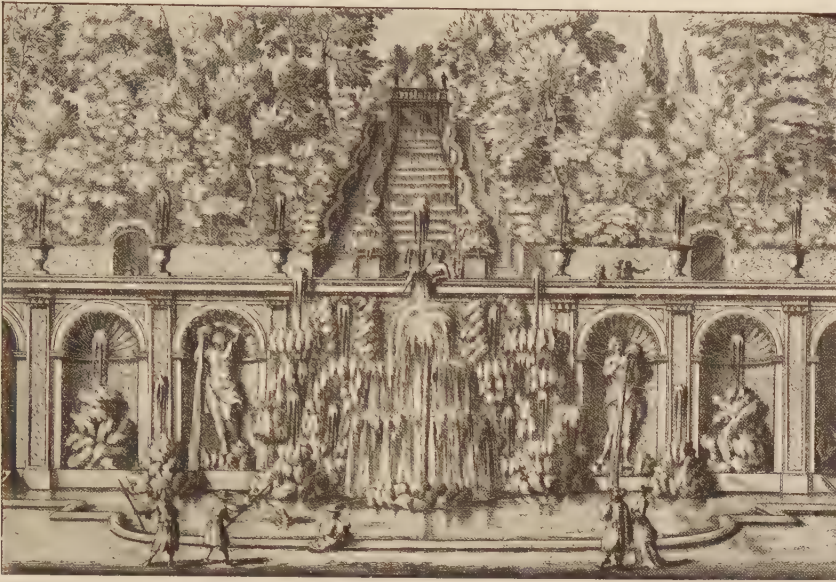


Abb. 107. Frascati. Villa Ludovisi

intervalle gleichmäßig auszufüllen, so läßt man diese Dinge ganz weg. Musterbeispiel: Villa Mattei.

Der Hain erscheint in Form der Schlußwildnis, die von schmalen Wegen durchzogen ist.

Der berühmte lichte Pineto, der Pinienhain der Villa Doria ist kein Motiv der früheren Barockkunst. Er gehört bereits der zweiten Periode an, die wie überall so auch hier eine Entwicklung ins Helle und Gelöste bezeichnet.

8. In gleicher Weise wie die Vegetation wird das Wasser durchaus massig behandelt. Nicht kleine Äderchen und Brunnlein, sondern große rauschende Massen, nicht klar-durchsichtig, sondern undurchsichtig-tief. Alberti spricht nur von *aquulae*, von *fontes et rivuli limpidissimi*. „*Praerumpant aquulae praeter spem locis complusculis*.“ Es ist höchst interessant, diese einfachsten Symptome zu beobachten. Die Landschaftsmalerei zeigt, seitdem der Geschmack am Massenhaften vortrat, niemals wieder jenes hell-durchsichtige Wasser, das sich auf Bildern der früheren Renaissance immer findet. Und wenn ich oben die Renaissance mit der Antike in Parallele setzte, so darf ich hier nochmals daran erinnern, daß eben das kristallhelle Wasser auch das Lieblingssymbol Winckelmanns war.

Eine Barockvilla ohne Wasser ist kaum denkbar. (Bottari, *Lettere pittoriche* VI, 120.) Das Wasser ist das Lieblingselement des Jahrhunderts. Der Stil verlangt nach dem Rauschenden. Rauschende Laubmassen,

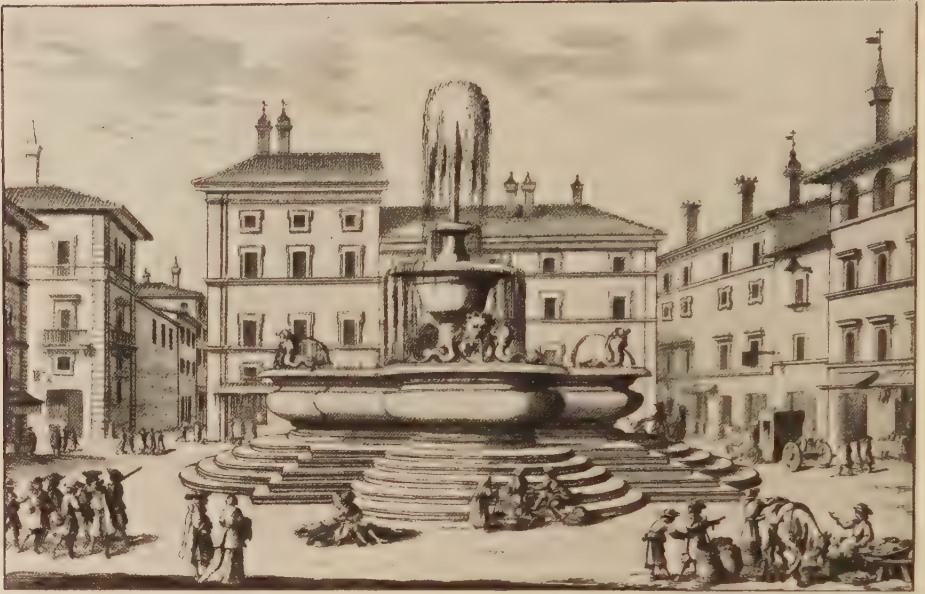


Abb. 108. Brunnen vor dem Pantheon (Falda)

rauschende Ströme Wassers. Es wird ein gewaltiger Aufwand getrieben, um das Wasser möglichst reichlich und mit starker Kraft zu gewinnen. Rom selbst ist berühmt für seinen Brunnenreichtum: „sopra tutto Roma, ove non è piazza nè campo nè strada principale che non abbia una o due bellissime fontane“ (Scamozzi I, 343). Auf dem Lande mag die Villa d'Este in dieser Architektur vorangegangen sein, sie hatte den Teverone in nächster Nähe zu ihrer Verfügung. Doch findet sich hier noch viel Kleinliches und bloß Zierliches, was später nicht mehr vorkommt, zum Beispiel jene lange Wand mit den fast unzählbaren kleinen Brunnlein. Wie viel großartiger sind die analogen 22 Nischen in Villa Ludovisi in Frascati (Abb. 106, 107).

Die Erscheinungsformen des Wassers sind die Fontana, die Cascata, das Bassin.

Die Fontana. Der Brunnen ist entweder isoliert oder an eine Wand gelehnt, beziehungsweise in eine Nische gefügt. Die Behandlung ist entweder eine tektonische oder sie geht zur Rustika, zum naturalistischen Felsbau über. Aus der Kreuzung dieser zwei Gegensatzpaare ergeben sich vier Haupttypen der Fontana.

Der isolierte tektonische Brunnen¹⁾. Seine Elemente: ein unteres

¹⁾ Es sei erlaubt, diesen Gegenstand hier zu besprechen, obwohl die Villen den kleineren Anteil daran haben gegenüber den Plätzen der Stadt. Die Hauptmeister



Abb. 109. Petersplatz. Brunnen

Becken, der Stamm, eine obere Schale und daraus sich emporhebend das wasserspeiende Glied. Selten noch eine zweite Schale.

Das untere Becken, früher meist eckig, wird rund oder oval-geschweift. Im Profil nicht gerade, sondern ausbauchend, mit stärkerer Einziehung nach unten. Einige niedrige Stufen vermitteln mit dem Erdboden.

Eckig noch die berühmte Fontana della Rocca des Vignola in Viterbo, die Fontana auf Piazza in Campitelli von Giacomo della Porta und vereinzelt noch hie und da. Die schönste Profillinie bietet wohl Domenico Fontana in dem Brunnen, der einst auf Piazza del Popolo stand. (Falda, Fontane di Roma I, tav 14.) Er lehnt sich übrigens an die Lösung an,

sind wieder Vignola, Giacomo della Porta und Maderna. Eine Spezialarbeit wäre lohnend. — Hans Mackowsky, Römische Brunnen, Museum Spemann, Jahrgang 3, Seite 33. — A. Riegl, Entstehung der Barockkunst in Rom, Wien 1908, S. 129 ff.

die schon Giacomo della Porta an dem Brunnen vor dem Pantheon gegeben hatte (Abb. 108).

Die obere Schale, von der Renaissance flach gebildet mit scharfem Rand, wird tief, der Rand übergeschlagen, so daß das Wasser gleichmäßig nach allen Seiten herunterpläschert. Der Barock duldet nicht einzelne Strahlen, das Wasser soll formlos überfließen.

Und so wird auch oben das Element nicht in scharfem Strahl emporgetrieben, sondern erscheint als Strahlengarbe, massenhaft, formlos. Prächtige Exemplare auf dem Kolonnadenplatz von Maderna (Abb. 109). Das Wasser wird von einem breiten, pilzförmigen Körper ausgestoßen und fällt auf diese rundliche Fläche zurück. Wo kein Strahlenbündel zu geben war, sorgte man doch immer für einen möglichst vollen Strahl. Das Hauptgewicht wird nicht gelegt auf das Aufspringen des Wassers, sondern auf das Niederrauschen.

Die Brunnen werden dann immer breiter und niedriger, das Becken später gar nicht mehr vom Boden abgehoben, sondern als Bassin in den Boden hineinverlegt: Pietro Berninis „Barcaccia“ auf der Piazza di Spagna.

Der Nischenbrunnen. — Er erscheint selten einzeln, meist in einer Gruppierung von drei bis fünf Nischen (Abb. 110). In Rom gaben Domenico und Giovanni Fontana die berühmten Muster, jener mit der Acqua Felice (1587), dieser mit der Acqua Paola (1612). Große Bogennischen mit schwerer Attika und krönendem Aufsatz. Die figürliche Idee der Acqua Felice, das Quellwunder Mosis als Brunnenthema zu verwerten, stammt von Michelangelo (Vasari VII, 58). Die Hauptfigur von Prospero Antichi, genannt Bresciano. (Repertorium f. Kunstwiss. Bd. IV, S. 77). Die Acqua Paola verbreitert das Bogensystem durch Beifügung zweier kleiner Ecknischen zu den drei Hauptnischen. Übrigens fehlt beiderorts die ursprüngliche Gestalt der Schalen: ehemals standen nur einzelne runde Brunnenbecken in den Nischen. Nach den Stichen Faldas (1691) zu urteilen kamen die tiefliegenden großen Bassins davor erst später dazu. Es mag das Beispiel der Fontana Trevi entscheidend gewirkt haben.

Der naturalistische Brunnen ist in seinem Haupttypus repräsentiert durch die „fontana rustica“, die sich auf Felsblöcken aufbaut. Die Gartenarchitektur ist hierin verständlicherweise der städtischen vorausgegangen. In den Villen waren derartige Felsgruppen längst bekannt, ehe Bernini auf der Piazza Navona ein monumentales Beispiel dieser Gattung aufzurichten wagte.

In den Brunnenanlagen des großen vatikanischen Gartens hat Maderna schon frühe die letzten Konsequenzen der Rustikamanier gezogen. Man kann hier auch einsehen, wie dieser naturalistische Brunnen fast von



Abb. 110. Mosesbrunnen (Acqua Felice)

selbst zum Grottenbau sich ausbildet. Musterstück: die Fontana dello scoglio, der Klippenbrunnen, ein wüster Felshaufen mit Grotten und vorderem Bassin, in das von allen Seiten und auf alle Weise das Wasser rauschend niederspritzt und niedersprudelt. Eine Form, die sich hier anschließen läßt, ist dann der Tropfsteinhöhlenbau, Stanzone della pioggia, wobei es sehr verschiedene Grade des Festhaltens an einem tektonischen Gefüge geben kann. Die Komposition mit Muscheln und Tuffsteinen ist schon dem Alberti bekannt. Eine eingehende Schilderung eines derartigen Baues gibt dann Annibale Caro (1538), der als feiner Kenner spricht und auch die verschiedenen Schalleindrücke analysiert. Das Ganze sei schauerlich und düster, d'un orrore, che tiene insieme del ritirato e del venerando. (Bottari, *Lettere pittoriche* V, 271 ff.) Eine kurze Anleitung gibt auch Vasari in der Introduzione zu den Biographien (Kapitel V; I, 140 ff.). Er rechnet aber noch mit sehr kleinen Motiven.

Die Cascata. Das Mittelstück des an den Berg angelegten Gartens



Abb. III. Villa Lante. Parterre

bildet ein Wasserlauf. Er kommt nicht als natürlicher Bach den Abhang herunter, sondern stilisiert: die einzelnen Motive des Laufes und Sturzes möglichst groß und massig. Fortschritt vom Formlosen und Ungebundenen zu immer strengerer Fassung, je näher dem Hause.

Hauptbeispiel: Die lange Cascata der Villa Aldobrandini. Das Wasser erscheint hoch oben in roher Naturumgebung, als „fontanone rustico“. Dann gerader Lauf zwischen halbrunden Wülsten: das Wasser sammelt sich, stürzt über eine hohe Wand in ein Bassin, verschwindet und kommt weiter unten aus einem Loch wieder hervor. Es wechselt nochmals gerader Lauf mit Stauung in einem Bassin, die Profilierung der Einfassungen wird durchgebildeter, das Wasser kommt in interessante Bewegung: wellig abgetreppte Fläche mit stärkerer Neigung. Schlußsturz als Mittelstück des Teatro hinter dem Palast. — Die vollkommenste Lösung der Cascata gibt wohl Villa Ludovisi (Abb. 107). Es ist nur ein Motiv, aber groß, mächtig und rauschend. Vier immer breiter werdende, wulstige Ausbauchungen, in jede Bauchung eine Schale eingestellt mit schwellender Lippe, das Wasser fließt über, gleitet über eine schiefe Ebene mit Schuppenmuster¹⁾ und stürzt von dieser in die nächste Schale. Alles Kleinliche ist weggelassen, auch die mit Spiralen umzogenen Säulen,

¹⁾ Schuppenmuster sehr allgemein: Madernas Brunnen vor S. Peter.



Abb. 112. Villa Doria Pamphili (Ertinger)

an denen das Wasser herumläuft, und die kleinen Muschelschalen auf den Treppenbalustraden, die das Wasser stufenweise aneinander abgeben und so eine Cascata im kleinen vorstellen.

Der Teich. In rechtwinkliger Form kennt ihn schon die Renaissance als Fischteich oder Badebassin. Gewöhnlich ist er in einen strengeren Formzusammenhang aufgenommen. Bei Villa Madama in unmittelbarer Nähe des Hauses, angelehnt an die seitliche Terrasse. In Villa d'Este fügt er sich den Beeten des Blumenparterres ein. Ebenso in Villa Lante (Abb. 111). Später ist er gewöhnlich rund oder oval, meist mit einer Fontana als Mittelgruppe. Immer tief, der Grund soll nicht durchscheinen. Der erste „natürliche“ See mit einer kleinen Insel in der Mitte findet sich in Villa Doria, in den freieren Außenbezirken der Villa (Abb. 112). Der Naturalismus beschränkt sich aber auf ein in Rustika gehaltenes Ufer. Die Form des Sees ist ebenso sehr nach einer regelmäßigen Figur bestimmt, wie die Insel die genaue Mitte einnimmt. Und doch war der See fähig, einen Dichter zu dem Verse zu begeistern: „Stagna superfusum cernis rustica fontis Urbani possis spernere fontis aquas.“ (Bei Falda, Villa Doria Panfilia.)

9. Das Wasser mußte schließlich auch noch zu Zwecken dienen, die mit dem Formideal des Barock wenig zu tun haben: ich meine zu jenen

musikalischen Kunststücken, die die Zeitgenossen aufs höchste bewunderten, und zu den Scherzen, die sich der Gutsherr mit harmlosen Besuchern erlaubte, indem er sie unversehens von einem Wasserstrahl durchnäßt werden ließ.

Der Barock liebt das Starktönende. Fast alle großen Wasseranlagen sind mit Schallwerken verbunden. Am berühmtesten waren die Tonkünste im Teatro der Villa Aldobrandini. Eine Beschreibung gibt Keißler, *Neueste Reisen* (1751): Ein Löwe und eine Tigerin kämpfen miteinander und diese ahmt mit dem Wasserspritzen aus Nase und Rachen das Pfuchen einer erzürnten Katze sehr natürlich nach. Der Wasserstrahl in der Mitte verursacht einen solchen Lärm, als ob Granaten und Luftkugeln geworfen würden. Ein Zentaur bläst auf dem Horn, daß man's vier Meilen weit hört usw. (Bd. I, p. 696). Die Wasserscherze spielen auf den zeitgenössischen Abbildungen eine sehr große Rolle. Man zeichnet keinen Garten, ohne ein paar Menschen mitzugeben, die jählings vom Wasser überfallen werden. Man hatte sich namentlich vorzusehen, wenn man sich setzen oder ein Gatter aufmachen oder die Treppe hinaufsteigen wollte. Besonders schlimm scheint in dieser Beziehung Villa Ludovisi gewesen zu sein (Keißler a. a. O., I, 686). Ein Beispiel in größerem Stil aus Poggio Reale bei Neapel erzählt Serlio (lib. III, 121). Wenn der König gut aufgelegt war, so setzte er die Herren und Damen der Gesellschaft mit einem Druck unter Wasser, e così ad un tratto, quando pareva al re, faceva rimanere quel luogo asciutto nè vi mancavano vestimenti diversi per rivestirsi usw. O delitie Italiane, fügt Serlio hinzu, come per la discordia vostra siete estinte!

10. Um diesen ganzen Gartenstil zu verstehen, ist es nötig, sich klarzumachen, daß der Villenpark jener Zeit auf große prächtige Gesellschaft berechnet ist.

Man läßt sich nicht gehen in dieser Umgebung. Der strengstilisierte Garten erfordert Haltung und Würde. Man durchschlendert nicht diese Wege, sondern man durchwandelt sie, womöglich in großem Aufzug, mit Damen und Pferden und Wagen. Man darf etwa auch an die fêtes galantes denken, wie sie später gemalt worden sind.

Den direkten Gegensatz zu diesem italienischen Garten bildet der nordisch-moderne Park, der die Natur ohne Umgestaltung geben will. Ich meine nicht den affektierten englisch-chinesischen mit Naturbrücken, Strohütten, künstlichen Ruinen und dergleichen, sondern denjenigen, den die Naturbegeisterung eines Rousseau und anderer verlangte. Es ist dieser Geschmack verbunden mit einer elegischen Sentimentalität, dem Ideal einer reinen, unberührten Natur, nach der die Seele sehnsuchtsvoll zurückverlangt. Ein solches existiert aber für die italienische Garten-



Abb. 113. Villa d'Este. Wasserorgel

architektur so wenig wie für die ländlichen Poesien eines Tasso und Guarini.

Hieraus erklärt sich denn auch, daß der Italiener nicht das Bedürfnis hat, einsam mit der Natur zu verkehren. Hinzu kommt aber als weiteres eine großartige Liberalität der Gesinnung: die italienische Villa steht jedermann offen.

In Inschriften wird dieser Grundsatz auf die verschiedenste Weise

ausgesprochen. Mehreres der Art findet man bei Keißler zusammengestellt. Am schönsten ist das Gärtneredikt aus Villa Borghese. Als harmloser Schlußschnörkel möge es hier noch seine Stelle finden:

Villae Burghesiae Pincianae
Custos haec edico:
Quisquis es, si liber,
Legum compedes ne hic timeas,
Ito quo voles, carpito quae voles,
Abito quando voles.
Exteris magis haec parantur quam hero,
In aureo Seculo, ubi cuncta aurea
Temporum securitas fecit,
Ferreas leges praefigere herus vetat:
Sit hic amico pro lege honesta voluntas.
Verum si quis dolo malo
Lubens sciens
Aureas urbanitatis leges fregerit,
caveat ne sibi
Tesseram amicitiae subiratus villicus
Advorsum frangat.

KOMMENTAR

ARTIKEL I

DER SUBJEKTIVISMUS

Die Frage nach den Gründen der Stilwandlung, die wir unter den Namen Renaissance und Barock begreifen, hat im zweiten Abschnitt dieses Buches eine vorläufige Beantwortung gefunden. Es werden dort mechanische und psychologische Momente geltend gemacht, die wohl geeignet sind, den Vorgang aufzuklären, die sich aber mehr auf das Wesen des Stils, als auf seinen Ursprung beziehen. Als Voraussetzung wird zwar ausgesprochen, die Entstehung des neuen Stils sei auf eine Krise in der Weltanschauung der beiden Zeitalter zurückzuführen. An der bedeutsamen Stelle aber, wo sich Wölfflin unter Berufung auf die Hegelsche Geschichtsphilosophie mit dem Problem der historischen Reaktionen auseinandersetzt (S. 76 Anm. 2), lehnt er die praktische Möglichkeit ab, daß ein Kunststil aus weltanschaulichen Gegensätzen hergeleitet werden könne. „Die Kunstgeschichte möchte dieser Konstruktion sich kaum fügen“, heißt es dort, „und den Tatsachen müßte in ähnlicher Art Gewalt geschehen wie damals, als die Geschichte der Philosophie aus den Beziehungen der Begriffe zu einander im abstrakten Denken begreiflich gemacht werden sollte.“ Und selbst wenn es gelänge, die analogen Vorgänge aufzuzeigen, sei das Prinzip noch nicht aufgedeckt, nach dem das weltanschauliche Denken auf das künstlerische Gestalten einwirkt. Trotz dieser Warnung wird die Frage nach den Ursachen der Stilwandlung immer dringender gestellt. Vielleicht ist es die Menge der Einzelkenntnisse, die nach systematischer Ordnung verlangt, vielleicht auch die erneute Neigung zum Metaphysischen, die auf allen Gebieten des geistigen Lebens dem Absoluten zustrebt und das Bewußtsein in uns erzeugt, eine künstlerische Krisis von gewaltiger Tragweite zu durchleben. Sicher wird man es aber als Folge der geistesgeschichtlichen Fragestellung in Kauf nehmen müssen, daß die kunsthistorischen Perioden in ihrer ganzen Weite aufgerollt werden, damit aus der Wechselwirkung ihrer Ideen der besondere Prozeß der Stilbildung begreiflich wird.

Das Forschen nach den geistesgeschichtlichen Grundlagen des Stils bildet also heute den eigentlichen Kern des Barockproblems. Die Malkunst des Frühbarock, die man mit dem fragwürdigen Namen „Manierismus“ zu bezeichnen pflegt, hat Werner Weisbach als Ausdruck des gegenreformatorischen Geistes zu deuten versucht¹⁾. Der Zusammen-

¹⁾ W. Weisbach, Der Manierismus, Zeitschrift für bildende Kunst, April 1919. Umfassender: Der Barock als Kunst der Gegenreformation, Berlin 1921.

hang von Kirche und Kunst ist aber, wie ich glaube, zu gegenständlich vorgestellt, und abgesehen davon, daß die Religiosität des Zeitalters noch nicht gleichbedeutend ist mit der herrschenden Weltanschauung, kommen infolge des späten Zeitpunktes, in dem Weisbach sich das Einsetzen des neuen Stils vorstellt, mehr die Wirkungen als die Ursachen der geistigen Wandlung zur Sprache. Von ganz anderer Seite herkommend und an einer Stelle, wo man es nicht vermutet, hat Max Dvořák in seiner schwungvollen Art die barocke Form oder Uniform aus dem Wesen des alternden Michelangelo zu begreifen gesucht, aus dem Zusammenbruch seiner Figurenkunst und aus der Umkehr zum Jenseitigen, in der er „seine Terribilità in das rührende Bekenntnis einer demütigen Inbrunst verwandelt“¹⁾. Was da vorgeht, ist die Abkehr von der Kunst der Renaissance, die auf „Nachahmung und Idealisierung der Natur beruhte, und die Hinneigung zu jener anderen, anaturalistischen Auffassung der Kunst, die auch dem christlichen Mittelalter eigen gewesen war“. Es bilden sich also neue Begriffe von Kunst und Kunstwerk, deren Untersuchung zugleich über die Gründe der Stilwandlung Aufschluß zu geben verspricht.

Der Titel dieses Buches „Renaissance und Barock“ ist im wesentlichen als Form-Antithese zu verstehen, und man wird von diesem Kommentar, das mit gegebenen Umrissen zu rechnen hat, nicht erwarten, daß der Stilgegensatz als geistesgeschichtlicher entwickelt wird. Man könnte auch zweifeln, ob baugeschichtliche Untersuchungen den geeigneten Stoff abgeben, um die geistige Wandlung abzulesen. Denn die Architektur steht als Ausdruckskunst unter weniger günstigen Bedingungen als die bildenden Künste, wenigstens was den Ausdruck der subjektiven Empfindung angeht, auf die es dem Barock ankam. Vielleicht aber ist eine Ergänzung der bisherigen Arbeiten nach der baugeschichtlichen Seite gerade im heutigen Zeitpunkt wünschenswert. Denn im Ablauf der Kunstgeschichte beobachtet man wiederholt, daß für den Ausfall an bildnerischem Vermögen die Architektur den entsprechenden Ausgleich schafft durch die Anspannung ihrer eigentümlichen Energiemomente, die als Träger einer neuen Idealität in Kraft treten und je nach dem Grade dieser Idealität die übrigen Künste ihrer

¹⁾ Max Dvořák, Kunstgeschichte als Geistesgeschichte, München 1924, Abt. VII: „Über Greco und den Manierismus“, S. 267. — Die gleiche Erscheinung berührt Julius von Schlosser in seinen „Bemerkungen zur Kunsttheorie des Barock“, Materialien zur Quellenkunde, Heft IX, S. 90; „Diese Absage an die Natur ist... fast ein Rücklauf zu jenem ‚gotischen‘ Formwillen, der schon im Manierismus hervortretend das Barock oft auf wunderlichen Wegen begleitet und denen man gerade in unserer jüngsten Zeit des Expressionismus so eifrig nachspürt.“



Abb. 114. Michelangelo. Grablegung. Oxford

Vorherrschaft einzugliedern oder zu unterwerfen suchen. In der Tat halte ich das Verhältnis der bildenden zu den tektonischen Künsten für dasjenige Problem, das innerhalb der Barockforschung vorzüglich der Untersuchung bedarf und vom Standpunkt des gegenwärtigen Kunstschaffens am meisten Aufmerksamkeit beansprucht.

Was die Verknüpfung von Form und Geist angeht, die ohne Frage zu Recht gefordert wird, so soll sie an dieser Stelle versucht werden aus dem Begriff des Klassischen, der freilich in seinem ausschließenden Sinn gebraucht werden muß, um dem Gestalten des Barock als Maßstab zu dienen. Ich verstehe darunter jene Gipfelpunkte von absoluter Maß-Schönheit, die mit den Namen Phidias und Raffael umschrieben werden. Denn nur diese Art von Klassik strebt nach einer am diesseitigen Objekt haftenden Schönheit, die von subjektiven Ausdeutungen unberührt ist, und nur sie strebt nach reiner Schönheit, d. h. nach einer solchen, bei der man mit ethischen Beimischungen nicht zu rechnen hat.

Dies als terminologisches Übereinkommen. Im Hinblick auf den Barock interessiert uns ein anderes.

Das Wort „Klassik“ wird in der Regel als Formbegriff gebraucht. Außer diesen formalen umfaßt es aber noch andere, nämlich weltanschauliche Inhalte, die uns in diesem Zusammenhang von Wichtigkeit sind: Klassische Kunst im ausschließenden Sinn wird nur möglich in einem bestimmten Reifegrad der individualistischen Weltanschauung, und zwar dann, wenn die Verselbständigung des Einzelnen vom Standpunkt einer höheren Idealität als fragmentarisch empfunden und über der Vervollkommenung des Einzelnen die Idee einer allgemeinen Bildung, d. h. ein Typus von großem Menschentum aufgerichtet wird. Man könnte dies die soziologische Seite des klassischen Kunstschaffens nennen, obwohl mehr auf dem Spiele steht als bloße Vergesellschaftungsformen. Es handelt sich hier um Einheitsideen, die zunächst kulturell aufgefaßt werden, dann aber das Bereich des Ästhetischen verlassen und in dasjenige der religiösen und staatlichen Sittlichkeit hinübergespielt werden. In der Idee des „großen“ Menschen wandelt sich der ästhetische Wert in einen ethischen. Beides, nämlich der Einheitsdrang und der Trieb zum Ethischen liegen bereits außerhalb der Grenzen des Individualismus und außerhalb der Grenzen des klassischen Gestaltens. — Zweitens aber wird klassische Kunst nur möglich in einem bestimmten Reifegrad der naturalistischen Fähigkeit, deren Ausbildung eng mit dem Bestehen einer individualistischen Weltanschauung zusammenhängt. Es handelt sich darum, ob der Mensch dem Diesseitigen soweit befreundet ist, daß er das Bild seiner selbst und der Umwelt fordert. Ich möchte dies die morphologische Seite des klassischen Gestaltens nennen: Klassik in engem Sinne ist nicht vorstellbar ohne die Vorarbeit des Naturalismus, und zwar tritt der Charakter des Klassischen da auf, wo die bloße Aufzeichnung der realen Bestände als richtungslos empfunden, d. h. im Mannigfaltigen eine Auswahl des künstlerisch Wünschbaren und somit die Orientierung nach einem Schönheitsideal gefordert wird. Dieses Idealisieren, das naturgemäß mit einer Vereinheitlichung der Formen Hand in Hand geht, bildet das erste anaturalistische Moment, das innerhalb der Klassik als ein Moment der höchsten geistigen Beherrschung der realen Welt auftritt, dann aber eine fortschreitende Loslösung des Kunstwerks vom natürlichen Objekt mit sich bringt und jener subjektiven Auffassung des Schönen freien Lauf läßt, die bei einer entsprechenden Überspannung des Prinzips im Bekenntnis zur expressiven Uniform, d. h. mit einer Neuprägung des Begriffes Kunstwerk endigen muß. Die Voraussetzungen für die Entstehung klassischer Kunstwerke liegen also zum Teil außerhalb der Sphäre des Künstlerischen, und wegen der Seltenheit

dieser geistigen Konstellation hat sich die Idee des Klassischen nur in wenigen Augenblicken der Geschichte realisieren lassen. Selbst da, wo man nach dem Klassischen gestrebt hat und die formalen Methoden des Klassischen durchaus kannte, läßt es sich nicht erzwingen. Der Klassizismus des ausgehenden 18. Jh. bleibt unrein, weil das Persönlichkeitsbewußtsein des Zeitalters durch demokratische Ideen getrübt und die gedanklich angestrebte Klassik nicht durch naturalistisches Bemühen vorbereitet ist. Von diesem Gesichtspunkt aus gibt es auch weder Frühklassik noch Spätklassik, sondern nur „Klassik“ schlechthin. Es ist damit kein entwicklungsgeschichtlicher Begriff gegeben, sondern ein Gestaltungsprinzip. Dies scheint mir auch der Grund zu sein, weshalb in der systematischen Kunstgeschichte die Bezeichnung „Spätrenaissance“ sich als unbrauchbar erwiesen hat: „wo sich Neues zeigt, da sind es die Symptome des Barock“ (oben S. 3).

Um das Werden des Barock zu begreifen, wäre die Frage aufzuwerfen, ob die genannten Komponenten des klassischen Gestaltens, der Individualismus, der Naturalismus und die objektiv-schöne Formgebung auch in der weiteren Entwicklung der Kunst als gemeinsam wirkende Kräfte vorausgesetzt werden können, d. h. ob die Umkehr ins Gegenteilige, die wir im Bereich der Form beobachten, sich gleichermaßen auf das Verhältnis der Menschen zueinander und der Menschen zur Natur erstrecke. Es fragt sich also, ob jede Krise des Individualismus eine formale Wandlung im Sinne des Unklassischen mit sich bringen und diese Wandlung sich in der Richtung auf das Bildlose bewegen müsse, mit dem Ziel einer anaturalistischen Kunst, die das Prinzip der Nachahmung verwirft oder wenigstens naturähnliche Dinge nur noch im Organismus einer übergeordneten Architektur duldet. Wenn sich die gegenseitige Bedingtheit dieser Kräfte erweisen ließe, so könnte die Entwicklung der gesamten neuzeitlichen Kunst, von der Renaissance bis heute, als ein Kampf der alten, bildfreundlichen und der neueren bildzersetzenden Kräfte gedeutet werden, und zugleich als ein Antagonismus zweier Gesinnungen, von denen die außerindividuelle, natur- und bildfeindliche in unseren Tagen den Sieg zu erringen scheint. Erst in diesem weitesten Rahmen wäre dann Raum für die speziellere Fragestellung, in welchem Grad die geistig-künstlerische Wandlung im beginnenden Barock einsetzt, und wo etwa schon damals bildfeindliche Symptome auftreten, die das klassische Gleichgewichtsverhältnis unter den Künsten erschüttern. Daß im Frühbarock ein Kampf von gegensätzlichen Richtungen einsetzt, steht außer Zweifel. Die Entwicklung verläuft nicht in einheitlich vorgestellter Kurve. Sondern Druck und Gegendruck ergeben von Jahrzehnt zu Jahrzehnt den tatsächlichen, vielfach schwankenden Ablauf. Michelangelo, der als

Persönlichkeit wahrlich nichts Verallgemeinerungsfähiges an sich hatte, wird auf Grund der widersprechenden Inhalte seiner Natur zum geistigen Exponenten des Zeitalters. Der Grundzug seines Wesens, der sich aus dieser Zwiespältigkeit ergibt und den er seiner Zeit aufprägt, ist ein persönliches Schuldbewußtsein, das als ein neuer Faktor in die Geschichte eintritt und gerade die formbegabten Naturen nicht zur Ruhe kommen läßt.

Der Unruh' und der Wirrnis Grund vermag
Die Seele nur in schwerer Schuld zu finden,
Die ihr verborgen blieb, doch nicht dem Mitleid,
Dem unermess'nen, das dem Elend hilft.

(Guasti, S. 265, Thode II, S. 454.)

Das Mittelalter hatte sich mit dem Problem der Sünde beschäftigt. Aber die Sünde wird im mittelalterlichen Weltbild als etwas Allgemeines, als Erbsünde vorgestellt, für deren Wirkung dem unfreien menschlichen Willen nur bedingte Verantwortung zufällt. Die Renaissance hatte dieses Bewußtsein der Sünde zurückgedrängt und in der befreienden Individualisierung des Menschen zunächst die Lichtseiten seiner Natur hervorgekehrt. Der Barock schafft die Synthese aus beidem: er individualisiert das Sündhafte, für das der befreite Wille sich selbst die Verantwortung zumißt. Individualisierte Sünde ist Schuld, und diese wird zur Grundlage für die Erlösungsideen, die das religiöse und künstlerische Leben des Barock beherrschen.

Die geistige Wandlung spielt sich in milden Formen ab. Selbst in den religiösen Auseinandersetzungen, wo doch gewaltige Kräfte aufeinanderprallen und die Scheidung der Geister bewußter vor sich geht als im künstlerischen Leben, schärft sich die Lage nur langsam. Anfangs glaubt man durch das Moment der Bildung den ganzen Zwiespalt überbrücken zu können. Die vermittlungsfreudigen Naturen verfallen aber dem Vorwurf der Lauheit und werden durch die Streitigkeiten der Orthodoxen zu immer schärferer Stellungnahme gedrängt¹⁾. Männer, die um 1530 noch auf dem Boden der allgemeinen Meinung stehen, verfallen in den fünfziger Jahren der Inquisition. Daß Rom das Erlöschen der Renaissancekultur als etwas Plötzliches empfand, lag an äußeren Umständen: an der Weltfremdheit Hadrians VI., an der Erschöpfung der päpstlichen Kasse, an der Pest und dem kriegesischen Mißgeschick Clemens' VIII.²⁾. Unterdessen hat man nie aufgehört, sich nach

¹⁾ Eberhard Gothein, Ignatius von Loyola, S. 51 ff.

²⁾ Ludwig von Pastor, Geschichte der Päpste Bd. 4, 2, S. 46 ff. und S. 172 ff.

der Rückkehr des goldenen Zeitalters zu sehnen. Paul III. scheint diese Hoffnungen zu erfüllen. Er hat über Macht und Schönheit nicht wesentlich anders gedacht als Julius II. auch und befriedigt den neuen Geist durch Konzessionen. Die Verantwortung für die geistliche Reform wird auf Contarini abgewälzt und man begründet damit eine Regierung mit verteilten Rollen, die dem Dualismus der kirchlichen Machtsphäre entspricht und die sich späterhin noch öfters bewährt hat: nämlich unter Pius IV., der sich den hl. Carl Borromaeus als Verkörperung seines geistlichen Gewissens zur Seite stellt. Im Konklave Julius' III. offenbart sich die ganze Unschlüssigkeit der Übergangszeit. Man fürchtet die Klugen wegen ihres Humanismus, die Orthodoxen wegen ihrer Kulturfeindlichkeit, die Starken wegen des Nepotismus. Die Wahl fällt daher auf einen Durchschnittlichen, der für die Forderungen der Zeit auffallend wenig Gehör besitzt. Die Krise zieht sich also bis zum Jahre 1555 hinaus, und weil das Pendel künstlich nach der Seite eines festfrohen Heidentums herübergezogen worden war, erfolgt ein Rückschlag in das Extrem der Orthodoxie, der seinerseits wieder humanistische Gegenkräfte auslöst. In diesem Spiel von Aktion und Reaktion wird es von Wichtigkeit, daß die Pontifikate der strengen Päpste kurz, die der kulturfreundlichen lang sind. Carafa herrscht vier Jahre. Ghislieri bringt in den sechs Jahren seines Pontifikates die Künstler von Rom in höchste Not, so daß viele von ihnen die Stadt verlassen (Martino Lunghi d. Ält., Giacomo della Porta). Sixtus V. herrscht fünf Jahre, und es ist nicht abzusehen, wie der künstlerische Charakter von Rom sich verändert hätte, wenn das höchste Amt noch länger in seiner Hand geblieben wäre. Dazwischen hat Pius IV. in den sechs Jahren seines Pontifikates die Wunden geheilt, die sein Vorgänger dem kulturellen Rom geschlagen hatte, und das Regiment des Buoncompagni-Papstes ist baukünstlerisch eines der fruchtbarsten im 16. Jh. überhaupt. Es begann unter günstigen Vorzeichen: Türken und Hugenotten waren niedergeworfen und die Siegesstimmung verdrängt die geistlichen Zweifel. Allerdings hält der Papst es für nötig, seine Kunstpflege durch fremde Idealismen zu rechtfertigen, durch die Klauseln des öffentlichen Wohles: „Er ließ viele Bauten herstellen, nicht so sehr um seines Ruhmes willen, als aus christlicher Frömmigkeit, weil er zu sagen pflegte, daß das Bauen eine öffentliche Liebespflicht sei“¹⁾. Das Erbe dieser politisch-souveränen Kunstrichtung übernimmt Sixtus V., mit dem Unterschied freilich, daß er die Architektur nicht aus sozialen Gründen pflegt, sondern als Ordnungs- und Macht-

¹⁾ Giov. Baglione, *Le Vite de' Pittori etc.*, Rom 1642, S. 4.— Weisbach, *Kunst der Gegenreformation*, S. 8, 9.

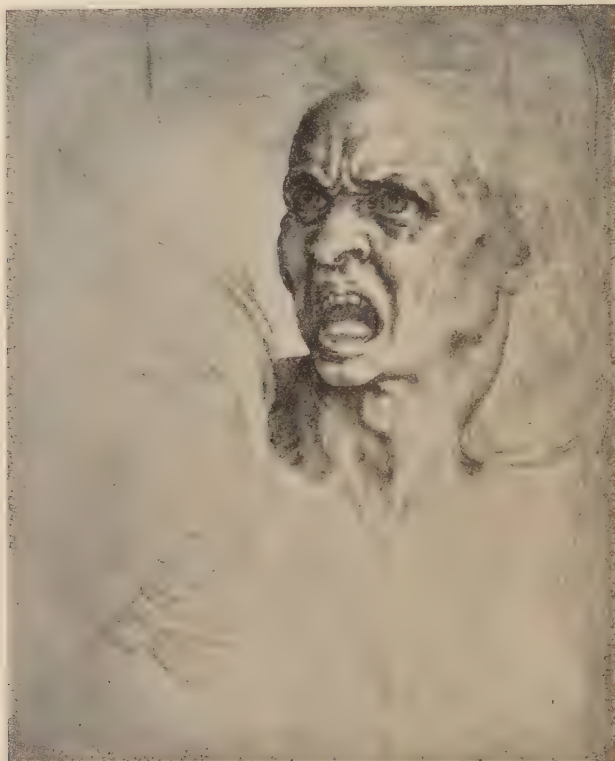


Abb. 115. Michelangelo. Kopfstudie. Windsor

symbol. Zu diesem Zweck entkleidet er sie des persönlichen Charakters und lenkt sie in eine Bahn harter, schematischer Regelmäßigkeit, die sein politischer Schüler, der Kardinal Richelieu, bewußt als königliche Kunstrichtung weiter verfolgt. Das Todesjahr Sixtus' V, 1590, ist das letzte Krisenjahr. Unter seinem Nachfolger entspannen sich die gegensätzlichen Kräfte und aus ihrem Ausgleich entsteht die Weltanschauung des Subjektivismus, der die ehemaligen Gegensätze nur noch latent in sich trägt. Insbesondere das Verhältnis des Einzelnen zum Ganzen bleibt zweideutig. Aus dem Namen „Subjektivismus“ könnte man schließen, daß es sich hier um eine zugespitzte Form des Individualismus handele. Das trifft zu insofern, als nicht die allgemeinen Gaben des Intellekts, sondern das Gefühlsvermögen und mit diesem die sittliche Veranlagung des Menschen das entscheidende Wort sprechen. Trotzdem ist keine weitere Isolierung des Einzelwesens, sondern im Gegenteil eine engere Einbeziehung des Einzelnen in die Gesamtheit festzustellen. Der intellektuelle Forscher der Renaissance steht allein mit seinem Problem



Abb. 116. Casa dei Zuccari. Fenster

und dem zu erforschenden objektiven Tatbestand. Der fühlende Mensch dagegen, der den barocken Typus bildet, ist auf Resonanz im positiven oder negativen Sinn angewiesen. Selbst die Eremiten des Barockzeitalters rechnen auf den Widerhall ihres Wesens in dem empfänglichen Subjekt. Schon allein wegen dieser stärkeren soziologischen Bindung des barocken Menschen und der Betonung des Gefühlsmomentes hat man in der Kunst mit der Gestaltung objektiv-schöner Formen nicht mehr zu rechnen. „Der Stimmungskultus verdirbt die Feinheit des Körpergefühls“ (vgl. oben S. 85). Damit wird ein Teilproblem berührt, das in den Zusammenhang der übrigen künstlerischen Entwicklung eingestellt werden soll.

Die Anspannung des kirchlichen Gemeinschaftsgefühls, wie wir sie nach dem Tod Leos X. beobachten, hätte, wenn unsere Behauptung zutrifft, eine entsprechende Zunahme der baulichen Energie bewirken müssen, und tatsächlich übt der Bau von St. Peter im Beginn des Barock größere

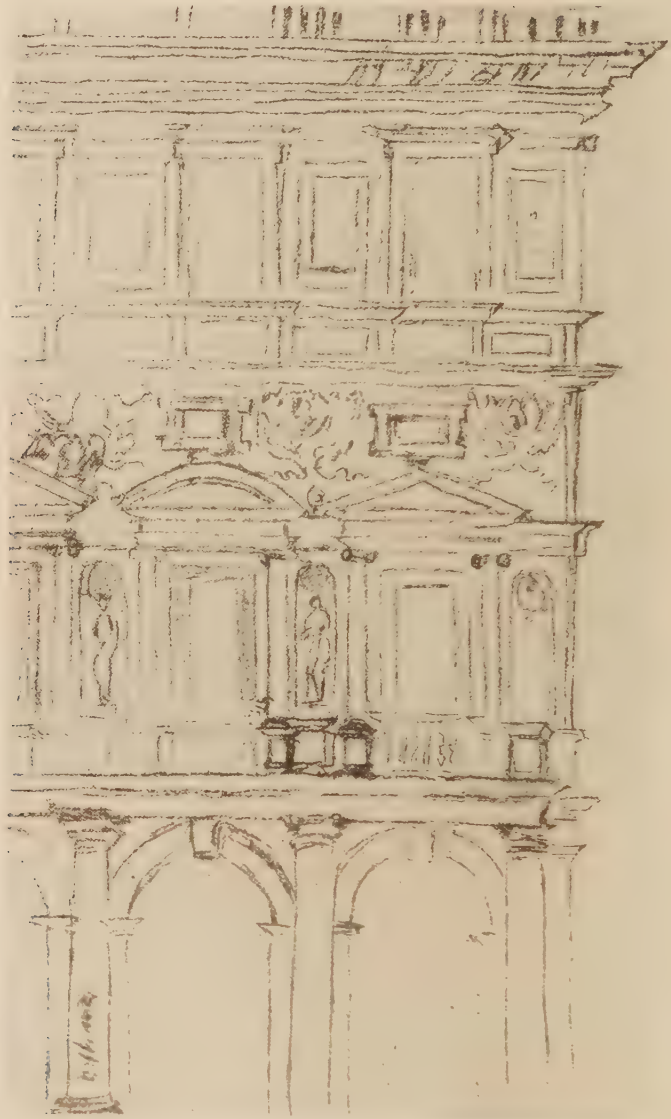


Abb. 117. Pal. Branconio (Heemskerck)

Anziehungskraft aus, als selbst in der Zeit seiner Grundsteinlegung. Das alte Gefäß füllt sich mit neuem Inhalt. Im Zeitalter Julius' II. waren die kolossalen Maßverhältnisse teils unbedenklich aus dem älteren Bau entlehnt, teils in einem Selbstbewußtsein, das an Frevel grenzt, übersteigert worden. Der Bau wäre aber Ruine geblieben, wenn nicht der Idealismus der Gegenreformation ihn gerettet hätte. Der Barock hätte



Abb. 118. Pal. Spada. Fassade .

lieber auf alles Figürliche verzichtet, als auf die Durchführung dieses Bauprojektes. Michelangelo beschäftigt sich seit der Übernahme der Bauleitung fast nur noch mit Architektur und sucht in seinen figürlichen Spätwerken nach einem Reiz des Formlosen, der einem Verzicht auf Bildliches gleichkommt. Im Ablauf der Geschichte hat sich dieser Reiz freilich nicht als nachhaltig erwiesen. Denn er wirkt ja nur solange, als die Erinnerung an das Formvollendete den Maßstab für die Unform abgibt, und die Tragik dieses Verzichtes tritt schließlich nur bei Michelangelo selbst, dem einstigen Beherrscher der Form, in Kraft. Bei seinen Nachahmern verwandelt sich der Verzicht in Unvermögen. In der Baukunst andererseits findet Michelangelo für die Preisgabe der Figurenkunst reicheren Ersatz als die Anderen. Denn im Bauwerk vermag er das, was ihn an der menschlichen Figur interessiert, den Kampf des Willens gegen übergroße Last, ebenso eindringlich und sogar monumentaler zu gestalten als im Bildwerk. Muskelkraft und tektonische Kräfte, mimischer und baulicher Ausdruck werden in seiner Phantasie gleichgesetzt, und in dieser Annäherung des Tektonischen an das Organische ist keiner imstande, ihm zu folgen. Das Sinnbild dieser Verschmelzung, die architektonische Maske, wird freilich zum ständigen

Requisit der Baukunst bis in das 18. Jh. hinein. Aber gerade derjenige Künstler, der sich am eifrigsten bemüht hat, Michelangelo in diesen grundlegenden Dingen nachzuahmen, Federigo Zuccaro, hat in seinen bizarren Wohnhäusern in Rom und Florenz schließlich doch Zerrbilder von Architektur in die Welt gesetzt. Auch bei Ammanati kommen zwischen Form und Unform mancherlei Mißgriffe vor. Das Verhältnis der Figur zum Raum, in dem sich sein barockes Empfinden hätte bewähren müssen, beherrscht er nicht unbedingt, so daß der Grabkoloß für den Herzog von Urbino wieder hat abmontiert werden müssen. (Urbino, S. Chiara). Wenn er als Greis, fast erblindet, gegen die Nacktbilderei seiner Jugendjahre revoziert, so entspringt das einer Einflüsterung der Jesuiten, die sich gegen das Profansinnliche um so nachdrücklicher verschließen, als sie im religiösen Leben mit der sinnlichen Aufnahmefähigkeit als einem der wichtigsten Erziehungsfaktoren rechnen. Ammanati mag ihnen Gehör geschenkt haben, weil sich die Kunst ohnedies den objektiven Tatbeständen des Menschenkörpers entfremdete und der Drang nach dem Subjektiven die Gewandfigur ausdrucksvoller finden mußte als den Akt¹⁾. Teils auch deshalb, weil die fraglichen Nacktgestalten, insbesondere die Bronzen am Neptunsbrunnen in Florenz in der Tat dekorativ aufgefaßt waren und somit einer höfischen Geschmacksrichtung huldigten, die des problematischen Ernstes entbehrte. Rom war von dieser Kunst kaum berührt worden. Solange Paul III lebte, war man dem Dekorativen so abgeneigt, daß die Farnese sich nicht entschließen, die ihnen zugefallene Villa Madama auch nur instand zu setzen. Was sie unter Dekoration verstehen, mag man in der Sala Regia im Vatikan studieren, wo eine von Vasari beschriebene Mischung von Travertin und Stuck die kolossalen, dem Außenbau angenäherten Werkstücke liefern muß²⁾. Unter Julius III erfolgt der Rückschlag nach der Seite des Gefälligen. Er gibt zwar vor, Michelangelo zu verehren, beschäftigt aber Künstler, die genau das Gegenteil von dem anstreben, was Michelangelo gewollt hat. Es sind Girolamo da Carpi und Pirro Ligorio, der erste ein Maler aus Ferrara, der zweite ein Archäologe aus Neapel, beide empfohlen durch das Haus d' Este, das Julius nach dem

¹⁾ „Ich stimme mit vielen von Euch überein in der Ueberzeugung, daß es keine geringere Schwierigkeit und auch keine geringere Kunst sei, eine Statue schön zu bekleiden und ihr Gewand gefällig zu legen und zu raffén, als sie völlig nackt zu bilden.“ Brief an die Mitglieder der Akademie der zeichnenden Künste, Florenz, 1582. Bottari III 529; Guhl-Rosenberg, Künstlerbriefe S. 312. — Ähnliche Gedanken in dem Brief an den Großherzog Ferdinand von Toscana (gegen 1590). Gaye, Carteggio III, App. 578; Guhl a. a. O., S. 315 f.

²⁾ Vasari I, Introduzione, S. 123.



Abb. 119. Pal. Spada. Hof

zwiespältigen Konklave um jeden Preis für sich gewinnen mußte. Als Architekt arbeitet Girolamo da Carpi vorwiegend dekorativ. Nun sollte man meinen, die Dekoration hätte sich am bereitwilligsten den barocken Prinzipien unterworfen. Das ist jedoch nicht der Fall. Im Gegensatz zu Florenz, wo die bewegliche Grazie nie völlig verschwindet und überdies vlämische Bewegungsmotive befruchtend einströmen, bleibt die römische Dekoration matt. Girolamo da Carpi geht dem Figurenproblem Michelangelos aus dem Wege und spielt als Erbauer des Pal. Spada eine ähnliche Rolle, wie sie Giov. da Udine im Zeitalter Raffaels gespielt hatte. Das System ist dem Pal. Branconio entlehnt mit Abweichungen, die für das bauliche Empfinden der fünfziger Jahre überaus bezeichnend sind (Abb. 117, 118). Trotz der Nachbarschaft des Pal. Farnese

keine Blockwirkung, sondern Fassadenkunst. Das Erdgeschoß nicht in Bogen geöffnet, sondern sockelmäßig in künstlicher Rustika gebildet. Im Hauptgeschoß keine Sohlbank. Die schmucklosen, kleinen Fenster haben das Giebelmotiv den figurierten Nischen überlassen. Die Zone des Mezzanins ist im Sinne einer Festdekoration scheinbar mobil behängt. (Die Draperien und Greifen spätere Zutat.) Man könnte von einer Restaurierung der Raffael-Groteske sprechen, die von einem Provinzialen vorgenommen wird. Als Beispiel dafür, wie diese Dekoratoren als Figurenbildner die ruhenden, gefälligen und spannungslosen Stellungen bevorzugen, wären etwa die Wappenträger zu nennen, die ursprünglich die Fassade des Pal. Spada schmückten und die heute, um ein Pendant vermehrt, in die rückwärtige Hoffront verarbeitet sind. Vermutlich sind sie noch Girolamo da Carpi zuzuschreiben. (Abb. 119). Ihrem dekorativen Charakter entsprechend haben diese Arbeiten die Erinnerung an einen individuellen Meister nicht wachzuhalten vermocht. Die Frage der Autorschaft muß näheren Forschungen vorbehalten bleiben. Ähnlich elastisch bewegen sich die Figuren der Innendekoration, obwohl diese auf das Trag- und Atlantenmotiv Michelangelos Bezug nehmen. Entwicklungsfähig war diese Kunst nicht. Nachdem als einziger Pirro Ligorio den Versuch gemacht hatte, an der Villa Pia den Dekorationsstil des Girolamo da Carpi um einige archäologische Requisiten zu vermehren und bis zur Überladung in barockem Sinn aufquellen zu lassen, stirbt das System ab und wird nur noch in Bruchstücken an den Vorstadtvillen weiterverwendet (Abb. 121). Im übrigen macht sich bei den führenden Architekten eine Abnahme des figürlichen Interesses bemerkbar. Vignola, in dessen Stil durch die besprochenen Reaktionsbestrebungen manches verständlich wird, hat nur noch nebensächliche Dinge modelliert¹⁾. Von Giacomo della Porta ist uns überhaupt nichts Figürliches erhalten. Man erwartet es auch nicht von ihm. Denn ihm gelang ja das Schwierige, das Kampfmotiv Michelangelos in reine Bauproportion umzusetzen, ein System, das erst Maderna wieder mit Figur bereichert. Fontana vollends, der dem empfindsamen Giacomo della Porta als ein gefährlicher Gegner gegenübersteht, konnte keine Kartusche und kein

¹⁾ Wie sehr sich Vignola gelegentlich dem Stil Raffaels nähert, mag man daraus ersehen, daß die von Vignola errichtete Vorhalle von S. M. in Domnica bis in neueste Zeit für ein Werk Raffaels hat gelten können und als solches der uneingeschränkten Bewunderung der Renaissanceformalisten teilhaftig war. Als Vignola päpstlicher Architekt wurde, 1550, war der Kampf um den Barock Michelangelos gerade ausgebrochen. Er hat sich nie mit vollem Herzen für oder gegen Michelangelo entschieden.



Abb. 120. Vatikan. Belvedere

Mascaron mehr modellieren. Mit ihm sinkt das bildnerische Vermögen auf den Nullpunkt herab und gerade hiermit scheint er sich die Gunst des Perettipapstes erworben zu haben. Um ihm gerecht zu werden, wird man von einer anderen Seite an seine Kunst herantreten müssen.

Michelangelo war im Ausbau des Nicchione del Belvedere von Girolamo da Carpi verdrängt worden¹⁾. Die Ausflüchte Julius' III., er habe des greisen Künstlers Kräfte schonen wollen, überzeugen keineswegs. Es war ein Augenblick der Krise für das barocke Kunstschaffen überhaupt. Die treibende Kraft scheint schon damals Pirro Ligorio gewesen zu sein, der offen gegen Michelangelos Altersstil Stellung nimmt und trotz seinen spärlichen Talenten bis zum Jahre 1568 eine kaum zu erschütternde amtliche Machtstellung inne hat. Das Kennzeichen seines Stils ist trockene Klarheit und Feinheit der Linienführung, ein Geschmack, den er offenbar

¹⁾ Dagobert Frey, Michelangelo-Studien, Wien 1920, Kap. II.



Abb. 121. Villa Pia, Vestibül

als neapolitanisches Erbgut mitbringt und der sich in mancher Hinsicht mit demjenigen des Akademikers Vignola berührt. Nach Carpis Abgang übernimmt Ligorio den Ausbau des Nicchione und seine Linienkunst wirkt so sehr als Restaurierung Bramantes, daß man den Nicchione bis vor kurzem als Meisterwerk Bramantes ansah und weniger durch stilistische Gründe als durch archivalische und statische Argumente sich von der Autorschaft des Ligorio hat überzeugen lassen. Unter den zahlreichen Künstlern, die der Carafapapst gemäßregelt hat, befindet sich Ligorio nicht. Er bleibt im Amt als Baumeister des Vatikanischen Palastes. Künstlerische Gründe haben den Papst nicht zu dieser Schonung bewogen, sondern die schalen Rücksichten der neapolitanischen Landsmannschaft und der adeligen Solidarität. Unter Pius IV. aber beginnt für Ligorio eine Zeit des Glanzes. In wenigen Jahren entstehen die Villa Pia und der Westflügel des Cortile del Belvedere bis zum dritten Stockwerk (Inscripft über der Hofarkade). Der Nicchione wird vollendet und der Pal. di Pio IV an der Via Flaminia aufgerichtet. Den Tod Michelangelos benutzt Ligorio, um sich durch die Gunst des Medicipapstes zum Oberbaumeister von St. Peter aufzuschwingen. An diesem Vorhaben, wird er aber durch die Initiative der Freunde Michelangelos verhindert und aus Rom ver-



Abb. 122. Chiesa della Scala Santa

drängt¹⁾. Damit war für die lokal römische Schule, insbesondere für Giacomo della Porta der Weg zum Aufstieg frei. In den gleichen Jahren aber, in denen Ligorio Rom verläßt, läßt sich dort ein anderer nicht-römischer Künstler nieder, Domenico Fontana, ein Comaske, der genau an der Stelle beginnt, wo Ligorio aufgehört hatte, und der sein Urbild an Gewaltsamkeit um ebensoviel übertrifft, wie er ihm an Bildung nachsteht. Schon seit den Tagen Pius' IV. waren als typische Kennzeichen des außerindividuellen Geistes die Fragen der Stadtregulierung und der Situationsgestaltung mit Ansprüchen hervorgetreten, die abseits vom Barock Michelangelos das Neueste und Unerhörteste darstellen, was man von der Einheitsidee fordern konnte. Es ist das fragwürdige Verdienst Domenico Fontanas, die harte Linienführung des Pirro Ligorio auf den Stadtkomplex als Ganzes angewandt und ihm stellenweise das Aussehen einer französisch regulierten Siedelung ver-

¹⁾ Chr. Huelsen, Röm. Mitteilungen Bd. XVI 1901, S. 145. Am 10. Juli 1568 erhält Ligorio den Permeß zur Ausfuhr von Antiken. Offenbar ist er in diesem Zeitpunkt nach Ferrara übergesiedelt. Nach D. Frey ist die Entlassung Ligorios aus dem Baumeisteramt bereits am 31. Okt. 1565 erfolgt. (Michelangelo-Studien Kap. V, S. 111.)

liehen zu haben. Auch mit seinem Langhausprojekt für St. Peter hat er möglicherweise einen Gedanken des Pirro Ligorio wieder aufgenommen¹⁾. Als einziger unter den Architekten des Frühbarock wagt es Fontana, der Handwerker, das Kampfmotiv Michelangelos völlig zu leugnen und nicht einmal dekorativ darauf Bezug zu nehmen. (Scala Santa, Abb. 122.) Nichts bezeugt die innere Zwiespältigkeit des Zeitalters deutlicher als die Tatsache, daß ein solcher Mann als gleichwertig neben Giacomo della Porta sich behauptet. Außerdem lenkt Fontana das Interesse so stark auf das Technische, daß man bei aller sonstigen Verschiedenheit der Kunstformen an das geistige Verhalten der mittelalterlichen Baumeister erinnert wird. Die Aufrichtung des Obeliskens von St. Peter und die Schließung der Peterskuppel, wovon die erstere Aufgabe als die schwierigere galt, sind die monumentalen Zeugen dieses Geistes. Es ist das Energiemoment, das sich als ein achtbarer, aber letzten Endes unkünstlerischer, wenn nicht anti-künstlerischer Wert vor das Formbedürfnis schiebt. Zugleich mit der geistigen Entspannung, von der die Rede war, nachdem Fontana aus Rom geflohen war und in Neapel, in der Heimat Ligorios, Beschäftigung gefunden hatte, vollzieht Maderna in Rom die endgültige Wendung zum Gefälligen, die dem Geist Michelangelos entfremdet dennoch mit dessen Werkstücken arbeitet und die breite Basis schafft, auf der Bernini eine Restaurierung der eigentlichen Bauproblematik Michelangelos vornimmt. Wie in Berninis Bauten das Kampfmotiv gemildert ist und analog in seinen Figuren das Ringen mit dem Stoff einer leichteren Beweglichkeit Platz gemacht hat, gehört nicht mehr zu unserem Thema.

Während dieser Krise, die ohne Frage bildfeindlichen Charakter hat, denkt niemand ernstlich daran, das Bild abzutöten oder auch die Bauwerke unter Verachtung des klassischen Kanons in eine menschenunähnliche Gestalt zu drängen. So sehr die Theologen ihr Reformprogramm auf das Schrifttum des Mittelalters gegründet haben²⁾, so wenig konnte man sich in künstlerischen Dingen in eine Zeit zurückdenken, die für Italien der Inbegriff von Barbarei und chimärenhafter Formlosigkeit geworden war. Die baulichen Proportionen, obwohl vom Standpunkt der Klassik getrübt, bleiben am Menschlichen meßbar und die klassischen Tragformen bleiben in Gebrauch. Zu keiner Zeit sind so viele Bücher über Säulenordnungen geschrieben worden als in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Selbst der Kolossalbau von St. Peter, dem es an barockem Rhythmus wahrlich nicht fehlt, bringt keine menschenunähnliche Form hervor. Auch die Tür- und Fensterbildung enthält sich

¹⁾ Bonanni, *Historia Templi Vaticani* Tab. 20. Vgl. unten Art. 4.

²⁾ Eberhard Gothein, *Ignatius von Loyola*, S. 47/48 und S. 130 ff.

der Streckung ins Übermenschliche, wie sie der nordische Kirchenbau gelegentlich als Reminiszenz an mittelalterliche Vorbilder vornimmt. Erst Borromini wagt es, statt der Säulen dienstähnliche Träger anzuwenden (S. Carlo quattro Fontane). In Rom findet er mit dieser Extravaganz keine Nachfolge. Der eindringende Palladianismus findet die klassische Tragform noch fast unberührt. Ebenso wenig hat die Gegenreformation die Absicht gehabt, die bildende Kunst zu bekämpfen. Wenn der Carafapapst den Versuch macht, die byzantinische Mosaikkunst neu zu beleben, um durch sie spezifisch religiöse Stimmungswerte zu erzeugen, so bleibt das Episode¹⁾. Im Ganzen war die Malerei als Ausdrucksträger zu wichtig und dem Barock innerlich zu verwandt, als daß man auf ihre Mitwirkung hätte verzichten mögen (vgl. oben S. 85). Teils ist nämlich die bauliche Energie nicht stark genug, um den Idealismus des Zeitalters zu fassen, so daß Malerei und Plastik, insbesondere dekorative Kunst helfend hinzutreten müssen. Teils zeigt sich die Malerei befähigt, aktiv und mit ihren eigenen Mitteln am Ausdruck der neuen Ideen mitzuwirken. Zur Wiedergabe menschlicher Stimmungen stehen ihr ohne Frage reichere Mittel zu Gebote als der Architektur, und die Forderung der barocken Religiosität, sich die heiligen Historien so greifbar wie möglich vorzustellen, lenkt die Kunst in die Bahnen eines Realismus, der ebenso unbedenklich mit dem alten Figurenapparat weiterarbeitet, wie die Baukunst die Säulenordnungen beibehält²⁾. Ja, im Vergleich mit der klassischen Kunst scheint sogar ein Zuwachs an Naturwahrheit zu verzeichnen zu sein, der mit Baroccio einsetzt und in Caravaggio seinen Höhepunkt erreicht. Vergebens hat sich der bildfeindliche Sixtus V. gegen dieses Wachstum der Malerei zur Wehr gesetzt. Nachdem er die Mittel der päpstlichen Kasse, großartig und eigensinnig wie er war, mit seltener Ausschließlichkeit dem Bauwesen zugewandt, Rom in eine moderne Stadt verwandelt und durch die Schließung der Peterskuppel das größte Unternehmen des barocken Kollektivismus zum Abschluß gebracht hatte, folgt unter Clemens VIII. der Rückschlag nach der Seite des Bildlichen. Die Kurve der baulichen Energie senkt sich rapid und nach einem immanenten Gesetz des Ausgleichs, das zwischen den Künsten zu walten scheint, gewinnt die bildende Kunst ihre alte Bewegungsfreiheit wieder. Allerdings war die bildende Kunst von Rom um 1590 so verfallen, daß man oberitalie-

¹⁾ Gothein a. a. O. S. 88.

²⁾ Die Forderung der sinnlichen Anschauung religiöser Vorgänge in den Geistlichen Uebungen des hl. Ignatius. Ferner in den Dialogen des Giovanni Andrea Gilio, in Borghinis „Riposo“ etc.; vgl. W. Weisbach, Der Barock als Kunst der Gegenreformation, S. 12—15.

nische Kräfte heranziehen und in sorgfältiger Schulung die Fähigkeit zu einer neuen Ausdruckskunst erziehen muß. Immerhin war über den erwähnten Krisen keine Künstlergeneration abgestorben und noch kein Verfall des handwerklichen Könnens eingetreten. In wenigen Jahren befinden sich Malerei und Plastik wieder im Vollbesitz ihrer Mittel. Zwischen den tektonischen und den bildenden Künsten wird ein der Klassik angenähertes Gleichgewichtsverhältnis wiederhergestellt, das etwa bis zum Jahre 1660 in Geltung bleibt. Von der wirklichen Klassik unterscheidet es sich allerdings durch zwei wesentliche Merkmale. Erstens ist die Verkettung zwischen den Künsten enger als früher. Sie neigen zur Synthese, die gegen Ende des 17. Jahrhunderts in dekorativem Sinn vollzogen wird. Und was aus den Zeiten der Gärung übrig bleibt, ist eine gewaltig ausgeweitete Gefühlsskala, die noch immer Gegensätzliches in sich begreift: nämlich die idealistische und die naturalistische Kunstrichtung, deren Widerstreit überhaupt nie zur Versöhnung führt, sondern im Spätbarock durch das erneute Anschwellen der dekorativen Kräfte ausgelöscht wird.

ARTIKEL II

MATERIAL UND FARBE

Die folgende Materialbetrachtung wird nicht dadurch veranlaßt, daß seit dem Erscheinen dieses Buches ein Rückschlag nach der Seite des Materialismus eingetreten wäre. Im Gegenteil. Wir sind heute weniger denn je geneigt, dem Material stilbildende Kraft zuzutrauen, obwohl wir der Technik und ihrer sachlichen Materialauswahl willig oder unwillig Einfluß auf unser künstlerisches Gestalten einräumen müssen. Für das historische Bild des Barock kommt dieser Gesichtspunkt nicht in Frage. Vielleicht aber messen wir dem Material und der Farbe künstlerisch entsprechend höhere Bedeutung bei, je mehr unser Feingefühl für Form, Linie und Proportion sich trübt. Vielleicht auch hat der wachsende Abstand von den Denkmälern, den die geistesgeschichtliche Betrachtung uns aufnötigt, die Reaktion zur Folge, daß wir das Bedürfnis empfinden, einmal dicht an die Monumente heranzutreten und ihrer stofflichen Gebundenheit uns bewußt zu werden.

Das bauliche Gesamtbild von Rom unterscheidet sich von demjenigen anderer italienischer Städte durch das Vorherrschen des Ziegelmaterials, das dank seiner stofflichen Beschaffenheit die Möglichkeiten der Grazie und die einer gewichtigen Massenwirkung gleichermaßen in sich trägt. Es hing also von der künstlerischen Behandlung ab, wenn die Renaissance das Teilbare der Ziegelmauer, der Barock die zähe Einheitlichkeit des erdigen Stoffes zur Anschauung brachte. Die Marmorstädte Venedig und Genua bilden den Gegenpol, wo Quader von reiner Konsistenz und hoher Bildbereitschaft dem ornamentalen Bedürfnis entgegenkommen. Florenz, das in Sandsteinlager gebettet ist, baut nochmals unter abweichenden Bedingungen und folgt in der Erfindung der Renaissanceformen einem Prinzip der Inkrustation, das sich auf monumentale Verhältnisse nur schwer anwenden läßt. Rom dagegen nähert sich in seiner Materialauffassung da und dort den Ziegelstädten der Lombardei, der Baukunst von Bologna und Mailand, und der Aufstieg, den Bramante in Rom genommen hat, erklärt sich nicht zuletzt aus seiner oberitalienischen Schulung, resp. aus seiner Abkehr von der herrschenden florentinischen Tradition. Freilich rückt das Ziegelmateriale in Rom unter besondere Bedingungen. Es muß sich auseinandersetzen mit den florentinischen Bauformen, die von 1450 ab nach Rom verpflanzt worden waren, ohne eigentlich Wurzel zu fassen. Es muß sich abfinden mit den übergroßen Dimensionen der Stadt, die aus dem Altertum überkommen, und da ja die größte Schwäche des Ziegelbaues darin besteht, daß er seine Profile nicht beliebig verstärken kann, wären die baukünstlerischen Aussichten wenig günstig gewesen, wenn nicht Hausteinmaterial helfend

hinzugetreten wäre, insbesondere der Travertin, der ganz andersartige stoffliche Möglichkeiten in sich trägt und trotz seinem edleren Charakter sich bereitwillig zur Kombination mit dem Ziegel herbeigelassen hat. Der Travertin bildet das zweite bodenständige Bauelement von Rom, dem wir es verdanken, daß die Metropole der Kunst von der Herrschaft des kreidigen Marmormaterials unabhängig geblieben ist. Es fragt sich, ob der Travertin allein den vielseitigen baulichen Bedürfnissen der Weltstadt hätte genügen können. In der Zweiheit aber, nämlich in der Verbindung des Travertin mit dem Ziegel, liegt die Seltenheit der römischen Materialverhältnisse. Andere baubegabte Städte wie Florenz und Bologna, Turin und Paris haben es erfahren müssen, daß Rom infolge dieses Reichtums seiner baulichen Hilfsquellen unnachahmbar gewesen ist. Weshalb aber dieser eigentümliche Wert erst im Zeitalter des Barock hat gehoben werden können, ist eine Frage, die nur aus der Gesamtheit des barocken Stilwollens ihre Beantwortung finden kann.

Die römischen Ziegel, die vorzugsweise hinter dem vatikanischen Hügel im Valle dell' Inferno gestochen werden, teilen mit dem italienischen Ziegelmaterial überhaupt die feinkörnige Qualität, die es gestattet, den Stein sauber zu glätten und in dünnen Scheiben zu Bauten von außerordentlicher Haltbarkeit aufzuschichten. Ihre Farbe aber ist keine gewöhnliche. Es ist nicht das scharfe und unverbindliche Rot, wie es etwa über Bologna lagert und das den nordischen Ziegelstädten oft ein bedrohliches Aussehen verleiht. Die farbliche Mannigfaltigkeit wird vielmehr dadurch gesichert, daß man Ziegel in zwei Farben verwendet: Zunächst ungebrannte, luftgetrocknete Ziegel, die in der liberalen Verarbeitung die fahle, staubgraue oder silbrige Farbe des Erdbodens beibehalten, aus dem sie hervorgehen. Als Beispiel wäre der Cortile del Belvedere zu nennen, dessen bleiche Gebäude dem Bramantischen Plan zuwider als reine Ziegelbauten ausgeführt worden sind und dessen Helligkeit, die zugleich Leichtigkeit bedeutet, in dem Weißblech der Peterskuppel eine verwandte Nachbarschaft findet. Und zweitens verarbeitet man das gleiche Material zu gebrannten Ziegeln, die an Feinheit des Stoffes und an Kraft der Farbe nur wenig hinter der Terrakotta zurückstehen. Sie haben die Eigenschaft, im Brennen orangegelbe und rostbraune Töne anzunehmen, denen die farbliche Erscheinung der Stadt den sonoren Grundton verdankt, den goldigen Schimmer, der sich gegen Marmorweiß und das giftige Grün oxydierten Kupfers so überaus empfindlich erwiesen hat. Staubfarbe und Rostfarbe bilden die Zweiheit, die im Straßenbild von Rom zusammenwirkt, und man empfindet diese Eigentümlichkeit um so deutlicher, als beide Ziegelsorten, die grauen und

die braunen, bereits in den ersten Jahrzehnten des Barock Nachahmung in Verputz gefunden haben. Diesen verwendet man teils als Surrogat, nämlich da, wo Farbe und Qualität der Steine nicht gleichmäßig gut sind. Die großen Dimensionen wirken ohnedies materialfeindlich. Teils verlangt es der neue Stil, daß die kleinteilige Textur des Ziegelrohbaues zu scheinbar monolithen Massen zusammengestrichen wird. Eines der frühesten Beispiele: der Pal. Pandolfini in Florenz, wo der Bewurf vielleicht den Lisenen zuliebe gewählt ist. Am Pal. Farnese ist das Erdgeschoß grau übermörtelt. In den Obergeschossen ist die Fernwirkung eine derartige, daß die Textur der kleinen Steinplatten ohnedies verschwindet. Sangallos Wohnpalast ist als Rohbau verspätet. Man könnte sich den Bau übermörtelt vorstellen. Einige Entlastungsbogen im Erdgeschoß legen die Vermutung nah, daß dort wenigstens ein Bewurf vorgesehen war. Möglich, daß die plastische Gravität dann in Schwerfälligkeit umgeschlagen wäre. Die Stadtfassade der Villa Medici, die ein ähnliches Wandsystem in getrübbten Proportionen wiederholt und völlig mit Bewurf überdeckt, gibt uns eine Vorstellung davon. Das Versöhnliche des Eindrucks liegt in der Glättung der Kanten, aus der ja auch Palladio die Wucht seiner Blockbehandlung hervorholt. Daneben war in den fünfziger Jahren der rostbraune Verputz in Aufnahme gekommen, niemals freilich ohne das belebende Element des Travertins (Pal. Ruspoli, Sapienza). Diese spezifisch barocke Materialauswahl, die sich der Befürwortung durch Michelangelo rühmen durfte, blieb aber von den Gegnern nicht unwidersprochen. Es kann in diesem Zusammenhang kein Zufall sein, wenn die beiden größten von Pirro Ligorio geleiteten Bauten, die Villa d'Este in Tivoli und der Pal. Pio IV unverputzt geblieben sind. Ligorio wollte die Fugen sehen. Unter dem gleichen Meister gewinnt im Cortile del Belvedere der unverputzte Ziegel die Oberhand und sogar Ammanati, von dem man es nicht erwarten sollte, hat sich am Collegio Romano dem Geschmack am Rohbau gefügt. Obwohl Giacomo della Porta sich für den rostbraunen Putz einsetzt, erreicht im Zeitalter Sixtus' V. die blanke Ziegelmauer geradezu den Höhepunkt ihrer technischen Vollendung: Pal. della Prefettura von Domenico Paganelli (Abb. 123). Der Palast ist im Jahre 1585 im Auftrag des Kardinals Alessandrino, eines Neptoten Pius' V. begonnen worden. (Die Ausführung von Domenico Fontana. Paganelli kehrt kurz nach dem Baubeginn in seine Heimat Faenza zurück.) Alle diese unverputzten Bauten bestehen aus staubgrauen Ziegeln, die mit sichtlicher Freude an Fugen und Lisenen verarbeitet sind. Erst Bernini hat für das farbbedürftige 17. Jahrhundert im Pal. della Propaganda ein Muster geliefert, wie effektiv der Rohbau auch

aus rostbraunen Ziegeln bei bescheidenster Anwendung von Travertin gestaltet werden könne (Abb. 127). Der Bau bleibt aber ohne Nachfolge.

Als dritte der römischen Putzfarben kommt während des 16. Jh. ein liches Zitrongelb in Aufnahme, das keinerlei Steinmaterial zum Vorbild hat und insofern als idealer Anstrich gelten will. Man gebraucht das Gelb zunächst nur für Landhäuser, sehr früh am Belvedere Innozenz' VIII., von dem aus die gelbe Farbe auf den Nicchione übergriffen hat. Für den Barock scheint Vignola — vielleicht unter Ligorios Einfluß — das Vorbild in der Villa di Papa Giulio aufgestellt zu haben. Es folgen zahlreiche Nachahmungen: Villa Pia, Villa Medici, Villa Borghese, in denen sich das Gelb weiter auflichtet, um mit den Zypressen der barocken Gärten einen milden, überaus vornehmen Farbakkord zu erzeugen. Unter den Stadtpalästen hat allein der Barberinische seiner vorstädtischen Lage entsprechend den gelben Villenanstrich übernommen, der zu den ernstesten Travertinteilen nicht recht passen will. Allgemein wurde diese Mode nicht. Bernini hat dem Pal. Odescalchi einen herrlich warmen Orangeton gegeben, der in einer Balustrade aus roter Terrakotta ausklingt. Leider hat ein moderner Anstrich diese pathetische Farbwirkung verdorben. Unter Borromini setzt dann der spätbarocke Geschmack ein, der das Steinmaterial in Stuck aufweicht. Die Innendekoration greift auf das Äußere über und die Putzfarben lichten sich auf. Das alte Rostbraun verwandelt sich in Hellrosa, die Travertinfarbe in Ockergelb, das alte Silbergrau gelegentlich in Hellgrün, das in Rom u. a. am Pal. del Grillo auftritt und als Nachahmung einer modischen, französischen Sandsteinfarbe zugleich die Verpflichtung zum Schieferdach in sich trägt.

In der Auswahl von Hausteinmaterial hält sich Rom während des 15. Jh. nicht an das Gegebene, sondern an das, was die Florentiner vorschreiben. In Florenz aber waren die Materialverhältnisse ganz anders gelagert. Dort baute man in erster Linie mit der Pietra serena, einem feinkörnigen grünlichen Sandstein, der in seinen besten Qualitäten schwarzgrün wirkt. Vasari nennt die Farbe seltsamerweise „azzurro“ (Bd. I. Introduzione S. 125). Diesem Stein verdankt der florentinische Innenbau seine klare und doch milde Schwarzweißwirkung (Sakristeien von S. Lorenzo etc.). Im Außenbau kann der Stein aber nicht ohne weiteres verwendet werden. Denn er verwittert stark und blättert ab. Man verarbeitet ihn daher entweder zur Rustika, die sich in Sandstein besonders gefällig weißeln läßt und von der Verwitterung weniger angegriffen wird. Oder man nimmt seine Zuflucht zur Marmorinkrustation, deren Kleinteiligkeit den Bauten da und dort ein schreinermäßiges Aussehen verleiht. In der Tat sind ja die Sangallo ursprünglich Holz-Intarsiatoren gewesen. Die feinste Qualität der



Abb. 123. Pal. Alessandrino (Prefettura)

Pietra serena, der sogenannte Fossato kann allerdings als wetterbeständig gelten. Seine Benutzung war aber den öffentlichen Gebäuden und dem Gebrauch der Herrscher vorbehalten. Diese Materialfrage muß bei dem Fassadenprojekt von S. Lorenzo eine gewisse Rolle gespielt haben. Die Front war zweifellos zweifarbig geplant. Erst in Rom und auch da nur allmählich hat man das Prinzip des Polychromen verlassen und die von der Klassik geforderte Monochromie, wenn nicht in Marmor, so doch in Travertin durchgeführt. Zur barocken Stilisierung eignet sich der Fossato nicht. Er wirkt wegen seiner Feinkörnigkeit eher geschnitzt als geformt. Daher macht das bedeutendste Bauwerk, das im Frühbarock daraus errichtet worden ist, Vasaris Uffizien, vom Standpunkt der Materialbehandlung keinen barocken Eindruck. Während also Florenz durch die Pietra serena vom Barock abgedrängt wird, findet Rom erst in der Travertinbehandlung seine eigenste, barocke Sprache. Die Verwendung des Travertins hatte nie

völlig aufgehört. Aber man verarbeitet ihn im 15. Jahrhundert in einer seinem Wesen widersprechenden Weise, nämlich sandsteinartig und gibt häufig dem Peperigno den Vorzug, weil man ihm die Züge der Pietra serena abzurufen hofft. Der Travertin ist ein Kalksediment, das nur da entsteht, wo die Abflüsse von Kalkgebirgen sich stauen und in Seen ihre Schwemmstoffe ablagern. Es ist also nicht nur junges, sondern stündlich neu sich bildendes Gestein, das im weichen Zustand abgebaut wird und an der Luft derart verhärtet, daß es an Widerstandskraft fast dem Granit gleichkommt. Diesen Verhärtungsprozeß, dem man das fließende Leben noch ansieht, hat der Travertin mit Muscheln gemein, die man besonders gern in diesem Stein geformt hat und die als Verschmelzung des organischen Lebens mit der anorganischen Materie das Lieblingsgewächs des Barock gewesen sind¹⁾. Vasari nennt den Travertin *una congelazione di terra e d'acqua*, das Schmelzprodukt zweier Elemente, das dem synthetisierenden Trieb des Barock wie kein anderes entgegenkam. Dazu kommt, daß die Porosität des Steins jeden Augenblick bereit zu sein scheint, das flüssige Element wieder aufzunehmen. Es ist nicht zu verwundern, wenn die Frührenaissance von Rom dieser Eigenart des Travertins kein Verständnis entgegenbrachte. Man behandelt ihn herb auf florentinische Weise und hält sich somit mehr an die Sprödigkeit des getrockneten, als an die Feuchtigkeit des frischen Travertins. Vornehmlich war es den Römern eine schmerzliche Erfahrung, daß sich aus Travertin keine Rustika und keine Kannelierung herstellen ließ. Travertin nämlich wird in der Verarbeitung nicht gemeißelt, sondern geschliffen, zumeist in Wassermühlen — eine seltsame Vorstellung, daß der Wasserreichtum der Stadt dazu herangezogen wird, der Baukunst Frondienste zu leisten. Daher trifft man in der Außenarchitektur von Rom fast ausschließlich unkannelierte Säulen und Pilaster, trotz der Vorliebe für die korinthische Ordnung. Nur in den seltenen Fällen, wo im Außenbau Marmor verwendet wird, hat man sich den Reiz der Kannelierung nicht entgehen lassen (Portal von S. Maria dell' Anima, angeblich erst unter Julius III. hinzugefügt; ähnlich Portal von S. Caterina de' Funari. Kanneliert auch die Säulen am Hauptportal von St. Peter). Ebenso wenig kann durch das Schleifen eine Rustika gewonnen werden. Man war also darauf angewiesen, sich entweder mit Ziegelfronten zu begnügen (Pal. di Venezia), oder die Quader derart abzuschleifen, daß nur noch die Fugen als Eintiefung stehen blieben. Die Quaderung der Cancelleria z. B. ist von den weichen Pfählen der florentinischen Rustika eminent verschieden. Dennoch ist es hier und dort der gleiche Baugedanke, der in

¹⁾ Alois Riegl, Entstehung der Barockkunst in Rom, Wien 1908, S. 77.

dem römischen Material seinen Sinn verändert. Man hat sich um diese geschliffene Rustika eifrig bemüht, und nachdem der Pal. Giraud und eine große Anzahl von Privathäusern das System aufgenommen hatten, scheint es sich in Rom einbürgern zu wollen. Das geschieht aber nicht. Denn zugleich mit dem Eintreffen Bramantes im Jahre 1499 wird eine gründliche Nachprüfung der römischen Materialverhältnisse vorgenommen.

Zunächst muß der Peperin als Ersatz für den toskanischen Sandstein eintreten. Es ist eine dunkelgrüne, meist stark mit Kieseln untermengte Lava, die an vielen Stellen der Campagna, unter anderem auch am Kapitolsberg ansteht. Es ist unedles, billiges Material. Eine Rustika ließ sich in Peperin sehr wohl herstellen. Sie wirkt aber nur künstlerisch, wenn sie in zyklischen Blöcken aufgeschichtet wird wie an den Aquädukten oder den Untergeschossen des Tabulariums. Für die zarthäutigen Bauwerke der Renaissance eignet sich der Peperin wenig. Sobald der Stein geglättet ist, machen sich die Unreinlichkeiten störend bemerkbar. Außerdem ist auch der Peperin kein dauerhaftes Material. Er springt leicht und wird rissig. Und schließlich paßt er auch farblich schlecht zu den römischen Ziegelmauern. Sein stumpfes Grün verträgt sich weder mit den grauen noch mit den braunen Ziegeln (Palazetto Spada, Pal. Costa). Wenn Ligorio den Peperin am Pal. di Pio IV verwendet, so geschieht das nicht freiwillig, sondern in Anlehnung an den von Sansovino begonnenen Brunnen. Damit mag der letzte Fall monumentaler Verwendung bezeichnet sein.

Bramante war infolge seiner vielseitigen Schulung mit allen Materialien vertraut, am wenigsten aber mit den römischen. Am Tempietto, den Vasari irrtümlich als reinen Travertinbau beschreibt, hat er eine ganze Musterkarte von Steinen ausgebreitet: Marmor, Travertin, Peperin und Gußmauerwerk, das stahlhart geworden und in seiner Zusammensetzung noch nicht untersucht ist. Überhaupt hat sich Bramante viel mit dem Problem der Surrogate abgegeben. Vasari bezeugt uns, daß er der Erfinder einer neuen Gußtechnik gewesen sei. An seinem Wohnhaus hat er in großen Verhältnissen den Versuch gemacht, Ziegelmauern mit gegossenen Werkstücken zu verbinden. Vielleicht ist diese Unechtheit des Materials einer der Gründe, weshalb das schöne Gebäude nicht erhalten geblieben ist. In ähnlicher Technik formt er die prachtvollen Kassetten an den Vierungsbogen von St. Peter (vgl. unten Art. 4). Offenbar hat der Umgang mit dem bildsamen Tonmaterial der Lombardei im Verein mit dem Studium antiker Gußgewölbe ihm dieses Experimentieren nahegelegt. Auch die Rustika wird fortan häufig nur imitiert, entweder so, daß die imitierten Quader eine Untermauerung aus Ziegel und einen rustikalen Mörtelüberzug erhalten, in den man sogar gelegent-



Abb. 124. Pal. Maccarani

lich künstliche Meißelschläge hineintreibt, oder durch das negative Verfahren, daß man Fugen in den Bewurf eintieft und dem Ganzen durch Sandgebläse das Aussehen von Sandstein zuführt. Oft wird auch die Rustika nur bis in Kopfhöhe der Vorübergehenden in echtem Stein ausgeführt, oben dagegen künstlich hergestellt. Eine stark plastische, täuschend nachgeahmte Rustika findet sich am Pal. Maccarani¹⁾. Alle diese Verfahren aber, die aus der Nachahmung florentinischer Muster herrühren und die in Vicenza und Verona die weiteste Verbreitung gefunden haben, tragen eine Verleitung zum Kleinteiligen in sich, der Rom nicht stattgeben wollte. Es ist daher für die Baukunst von Rom ein entscheidungsvoller Augenblick, wenn Bramante und seine Schüler mit feinem Gehör für das bodenständig Notwendige sich von der Rustika abwenden. Wenn sie für die allgemeineren baulichen Bedürfnisse der Stadt von neuem den reinen Ziegelbau in Aufnahme

¹⁾ Ehemaliger Pal. Paolo Stazio (Abb. 124). Nach der zuverlässigen Aufschrift auf dem Lafreristich im Jahre 1549 nach älteren Plänen neu gebaut. „Ad veterum normam ac formam recens exstructum“; vgl. Huelsen, *Speculum* S. 163, Nr. 105. Die Rustika im Geschmack des Giulio Romano.



Abb. 125. Pal. Cicciaporci

bringen und zugleich mit diesem ein Gliederungsmittel, das in Florenz kaum hätte ersonnen werden können, nämlich die Mauerlisene, die für den Ziegelbau ebenso typisch ist, wie die Rustika typisch für den Sandsteinbau gewesen war. Hauptbeispiel der Pal. Cicciaporci-Segni, früher Alberini (Abb. 125). Vasari berichtet, er sei von Giulio Romano nach einem Entwurf Raffaels ausgeführt. Mit solchen Zuschreibungen ist Vasari freigebig gewesen. Richtig scheint daran zu sein, daß der Bau von 1516 ab nach älteren Plänen erbaut wurde. Bei den wechselvollen Schicksalen des Hauses Alberini ist es naheliegend anzunehmen, daß der groß angelegte Bau mehrmals und für mehrere Jahre unterbrochen wurde. In der Tat möchte ich gewisse Unausgeglichenheiten des Bauwerks, die man der Hand Giulio Romanos zur Last legt (vgl. oben S. 133), eher aus dem lombardischen Frühstil erklären, den Bramante nach Rom mitbrachte. Hierher gehören die gedrückten Proportionen der Oberge-

schosse, die schwächliche Profilierung, das etwas monotone Durchziehen der Gesimse und die Materialbehandlung, die uns hier in erster Linie beschäftigt. Lombardisch ist z. B. die Anwendung von Formziegeln, d. h. von profilierten Leisten aus Ton oder Terracotta die am Pal. Cicciporci die Felder umziehen. In Mailand findet man derartige Täfelungsmotive oft (S. Maria delle Grazie). In Rom dagegen bilden sie ein höchst merkwürdiges Unikum. Die römische Hochrenaissance stößt diese zierlichen Motive ab und begnügt sich mit unprofilierten Ziegellisenen, die ebenfalls erst seit dem Eintreffen Bramantes gebräuchlich werden. Es sind Auf- und Abplattungen, die dem Material entsprechend ungemein zart behandelt werden und das Bauwerk oft dünnwandig und somit unrömisch erscheinen lassen. Zumal wenn spätere Übermörtelung oder moderner Anstrich das Relief der Wände noch weiter glätten, ergibt sich eine Art von Eleganz, die erst im französischen Spätbarock, im Zeitalter der Panneaux zum allgemeinen Geschmack geworden ist. Derartige Lisenen finden sich am Pal. Maccarani, wo außerdem die Stichbogenfenster den Vergleich mit Frankreich nahlegen. Bei Raffael, dessen lineares Feingefühl sich besonders gern der Lisenen bedient hat, tritt der Fall ein, daß Lisenen die Ordnung überflüssig machen, so am Pal. Pandolfini¹⁾. Später fällt das Motiv dem barocken Trieb nach Vereinheitlichung zum Opfer und seine Rolle wäre ausgespielt gewesen, wenn nicht Michelangelo sich der Lisenen bemächtigt und sie zu den gigantischen Wirkungen seiner Travertinarchitektur herangezogen hätte, freilich nicht als lineares Rahmenmotiv, sondern als Hilfsmittel seiner rhythmischen Reduplikation. Das Vorspiel bilden die eigenartigen Eintiefungen an der Außenwand der Laurenziana, die nicht linear, sondern massig und somit rhythmisch aufgefaßt sind. (Abb. 69). An den Kapitolspalästen wird die Lisene bereits in Travertin gebildet und erfüllt den doppelten Zweck, oben als Rahmenmotiv, unten dagegen als Pfeilerkante zu dienen. Da die Wände aus Ziegeln sind, hebt sich die Lisene nachdrücklich von der Mauer ab und wird durch Farbe und Material in das Tragsystem einbezogen. An St. Peter, wo das Motiv in kolossalen Verhältnissen vorgetragen wird und als Träger der rhythmischen Belebung unentbehrlich erscheint, hat die Lisene den Charakter des Rahmens dann völlig verloren (Abb. 126). Die ge-

¹⁾ Der Fall ist nicht vereinzelt, daß in der Hochrenaissance spätbarocke Gedanken vorausgenommen werden, die hier freilich etwas anderes besagen. Man vergleiche das Wandsystem im Festsaal des Pal. Massimi mit den Panneau-Gliederungen der Spätzeit (Rose, Spätbarock, S. 234). Auch die Lisenen des Pal. Pandolfini haben wegen ihrer Eleganz Nachahmung im 18. Jh. gefunden, am Gartenschlößchen in Döbling (ebenda S. 158).



Abb. 126. St. Peter. Teilansicht der Tribune

spannten Höhenproportionen lassen eine Flächengliederung im engeren Sinne gar nicht mehr aufkommen. Die Lisenen bilden daher Unterschichten des Pilastersystems und der Eindruck der Fensterkassette (nur im Obergeschoß) entsteht lediglich durch das malerische Mittel, daß die Rückwand eingetieft, d. h. hinter die zum Tragsystem gehörigen Formen zurückgeschoben wird. Von hier aus war es dann ein kleiner Schritt, die Lisene in einen Halbpilaster zu verwandeln. Michelangelo selbst hatte im Profanbau im obersten Hofgeschoß des Pal. Farnese diese Konsequenz bereits gezogen. Der Kirchenbau folgt nach und verwendet das Motiv als eines der allgemeinsten Ausdrucksmittel zu einer Zeit, als der Profanbau sich der Ordnungen längst entwöhnt hatte (Gesü-Fassade). Fortan ist in der barocken Kirchen-Fassade für Lisenen kein Raum mehr. Man kennt sie nur noch in Form von Tabletten, die je nach den rhythmischen Bedürfnissen mehr oder weniger fensterähnlich dekoriert, d. h. nicht als Rahmenmotiv, sondern als dekorative Füllung

behandelt werden. Dagegen haben die Rohziegelbauten die Lisene als ihr eigenstes Schmuckmittel beibehalten. Das Collegio Romano, der Ausbau des Cortile del Belvedere und im reifen Barock das Collegio della Propaganda Fide sind die monumentalen Beispiele (Abb. 127). Im letzteren Fall stemmen sich die Rahmen nach Art von Widerlagern gegen die Mauer, während die eingetieften Felder am Lot festhalten. Durch dieses einfachste Mittel wird der Fassade plastisches Relief zugeführt. Am Collegio Romano war gerade dies verfehlt worden. Der Bau wirkt in seinen unteren Partien eingedrückt und trotz den riesigen Dimensionen wird der Eindruck von Masse nicht erzeugt (Abb. 8). Man möchte glauben, die Jesuiten hätten den strengen Rohziegelbau begünstigt.

Was den Mischbau aus Ziegel und Haustein angeht, so geht Bramante allen übrigen voran mit seinem Projekt für den Belvederehof. An einen massiven Hausteinbau war nie gedacht. Die Wandflächen sollten aus Ziegel, die Ordnungen und sonstige Werkstücke aus Haustein sein, und zwar in den beiden Untergeschossen aus Travertin, in den oberen aus Peperin, den auch Sangallo bei seinem Ausbau beibehält. Ein Rest von florentinischer Zweifarbigkeit war also noch übrig und es ist anzunehmen, daß auch die Peterskirche Bramantes den Peperin nicht völlig hätte entbehren können. Sangallos Projekt rechnet mit der Zweifheit von goldbraunem Travertin und weißer Tünchfarbe. Erst Michelangelo hat den Bau als reine Travertinarchitektur aufgeführt. Seit dem Colosseum ist die Peterskirche der erste Monumentalbau von Rom, der ringsum gleichmäßig mit Travertin umkleidet ist.

Im Cortile del Belvedere hatten sich die Steinprofile der größten flächigen Zurückhaltung befleißigt, um mit den Ziegelmauern zu harmonisieren. Das ist Renaissanceempfindung und man begreift es, daß der Travertin seine eigensten Qualitäten in diesem Zusammenhang nicht entwickeln konnte. Unter der Hand Sangallos schwillt bereits das Steinmaterial. Den entscheidenden Schritt tut aber erst Michelangelo, indem er aus der Zweifheit von Travertin und Ziegel einen Kontrast und somit ein barockes Kampfmotiv herausarbeitet. Der Ziegel hat ja die Eigenschaft, die Profile klein, flächig und trocken zu behandeln, und in reinen Ziegelstädten wie in Bologna, wo er sich mit einem ähnlich spröden Haustein, nämlich der speckigen, porzellanartigen Pietra dura verbinden muß, kann der Eindruck des Nüchternen nicht vermieden und dem barocken Stilgefühl nicht genügt werden. Rom aber war durch den Travertin in einer glücklicheren Lage. Sobald es gelingt, dem Travertin das Flüssige seiner geologischen Entstehung zu erhalten, quellen die Profile, und weil die Bearbeitung des porösen Stoffes alles Kleinteilige



Abb. 127. Pal. di Propaganda Fide

auslöscht, besitzen die Travertinbauten oft mehr Relief, als erwünscht ist. Künstlerisch war es also von Vorteil, wenn das Ziegelmateriale mildernd hinzutrat und der formale Kontrast zugleich von farblichen Unterschieden begleitet war. Michelangelo stellt in den Kapitolspalästen blaßrote, im obersten Hofgeschoß des Pal. Farnese silbergraue Ziegel neben den Travertin, und vermutlich war es der von Michelangelo geplante Palast für Julius III., der in der Verbindung von Travertin mit rostbraunen Putzflächen den kraftvollen und dabei höchst feinfarbigem Typus von barockem Mischbau zur Ausprägung gebracht hat ¹⁾. Naturgemäß hat die Kirchenfassade an dieser Errungenschaft keinen Anteil. Sie pflegt vielmehr als massive Travertinwand gegen die in Ziegeln ausgeführten rückwärtigen Teile zu kontrastieren. Sie bleibt unter allen Umständen monochrom. Erst Maderna sieht Bauformen so ausgesprochen farbig, daß er es sich nicht nehmen läßt, durch die grünlichen Marmorsäulen der Vorhalle von S. Peter einen Schimmer von Buntheit aus dem Inneren in die graue Travertinfassade herausdringen zu lassen. Auch dies ein Mittel seiner baulichen Gefälligkeit. Eine letzte Art von Mischbau wäre zu erwähnen, die für das Verständnis des römischen

¹⁾ Eine schwächliche Nachahmung der Kapitolslisten findet sich in der Hofarchitektur des Pal. di Firenze (Abb. 6).

Barock nicht unwesentlich ist, die Mischung von Travertin mit Travertin. Man findet den Stein nämlich in zwei Sorten: wenig porös in warmen, goldgelben Tönen, und stark porös in aschgrauer Farbe, die in der Wetterbleiche fast weiß patiniert und zuweilen von tiefschwarzen, oxydierten Traufflecken durchzogen ist. Ein eigentümlicher Reiz der Travertinarchitektur besteht nun darin, daß diese beiden Steinsorten häufig an ein und demselben Bau Verwendung finden: unten der gelbliche, oben der silbrige Stein. Der letztere gilt als ein Travertin zweiter Qualität und erscheint in der Regel nur da, wo man mit Fernwirkung zu rechnen hat. Michelangelos Verdienst war es nun, in dem zweitrangigen Material den eigentümlich barocken Reiz der Porosität und Fleckwirkung erkannt und den rauhen Stein ohne Vorurteil den feineren Sorten vorgezogen zu haben. Das speziell meint Vasari, wenn er berichtet, Michelangelo habe im Hof des Pal. Farnese den Travertin geadeit (vgl. oben S. 45). Seine Bemerkung kann sich nur auf das oberste Geschöß beziehen. Denn die beiden unteren Geschosse sind ja ebenfalls aus Travertin, aus dem feinen natürlich, und dort war es Sangallo, der die Materialauswahl getroffen hatte. Nur in dem berühmten Fenstergeschoß wird der poröse Travertin angewandt und — wie Vasari ausdrücklich bemerkt — mit der gleichen Sorgfalt wie Marmor bearbeitet ¹⁾. Vielleicht allerdings ist die Kleinteiligkeit der skulptierten Formen mit dem Wesen des porösen Materials noch nicht völlig zur Bindung gebracht. Michelangelo selbst modelliert später größer und aus weicherer Masse. Nach 1550 gibt es kaum einen Travertinbau, der nicht den oberen Abschluß aus porösem Stein gebildet hätte. Denn abgesehen von der Schönheit und Billigkeit des Materials hatte es auch farblich einen gewissen Reiz, wenn ein Bau sich am Oberrand auflichtete und sich in blendender Helligkeit vom Himmel abhob. In größtem Maßstab und unbeeinträchtigt von schattenden Kranzgesimsen genießt man diese Wirkung an der Attika von S. Peter, die in porösem Stein errichtet ist. Sie aus diesem Grund für weniger original zu halten als die Untergeschosse, wäre ein Irrtum. Die Attika ist noch zu Lebzeiten Michelangelos von Guidetto Guidetti in Angriff genommen und in den rückwärtigen Partien während der sechziger Jahre fertiggestellt worden. Der Farbwechsel und die gröbere Skulptierung waren durchaus in Michelangelos Sinn. Seitdem wird an den zweistöckigen Kirchenfassaden regelmäßig das obere Geschöß aus porösem Stein gebildet. Auch dort ist der Materialwechsel kein Zeichen von jüngerem Stilcharakter (S. Caterina de' Funari, vgl. oben S. 12). Im Laufe des 17. Jahrhunderts werden die Quader größer, die

¹⁾ Vasari I Introduzione, S. 123. Vgl. Abb. 31.

Schleiftechniken raffinierter. Man lernt es, aus dem Travertin holzartige Maserungen und kurvige Oberflächen herauszuholen (S. Andrea della Valle, S. Maria della Pace). Noch immer ist der poröse Stein wegen seines weichen Aussehens der beliebtere. Selbst da, wo die formalen Kontrastmotive des Frühbarock dem Übermaß des dekorativen Beiwerks zum Opfer fallen, hält man an der Mischung der beiden Travertinsorten noch eine Weile fest (S. Maria in Campitelli). Durch die Gewöhnung, Holz- und Stuckformen in Stein nachzubilden, verliert sich aber schließlich die Freude am Travertin überhaupt. Borromini hat als erster gegen den Travertin Stellung genommen und das bildsame Ziegel- und Stuckmaterial auch im Außenbau bevorzugt. Freilich sind damit prinzipielle Grenzen überschritten, deren Einhaltung bisher die stillschweigende Übereinkunft aller Materialauswahl gewesen war. Nicht nur die römische Kunstwelt, sondern den Kontinent und die Meinung von Jahrhunderten fordert Borromini in die Schranken: die Materialfrage wird zu einem Stilproblem, das bis in neueste Zeit widersprechende Beurteilung findet.

ARTIKEL 3

STADTANLAGE

Rom gehört zu denjenigen Städten, deren Lage nicht durch eine Brückensituation bestimmt ist. Denn die Heerstraße, die von Etrurien nach Campanien führt, kreuzt den Tiber einige Kilometer nördlich von Rom, bei dem Ponte Molle, wo dann auch mehrmals in schweren Schlachten das Schicksal der Stadt besiegelt worden ist. Den Anlaß zur Gründung gab vielmehr ein Burghügel, richtiger eine Mehrzahl von Burghügeln, die durch Wasserläufe aus dem weichen, vulkanischen Grund herausmodelliert sind. Dieser Hügellage verdankt man es, daß durch zwei Weltstädte, die sich über das Gebiet gebreitet haben, die landschaftliche Natur des Ortes nicht vollständig hat ausgelöscht werden können. Vom Standpunkt der individuellen Schönheit des Stadtbildes ist das ein Vorzug. Die Kehrseite aber ist die, daß die Straßen von Rom schon in der antiken Stadt nicht die Zielstrebigkeit aufweisen, wie sie sich in den ebenen Städten oder aus der praktischen Auswertung einer Brückenlage auf die natürlichste Weise einstellt. Die Hügel stehen dem Straßenbau im Weg und zu einer bürgerlich-gewerblichen Kristallisation der Stadt fehlten alle Vorbedingungen. Die Straßenzüge sind vielmehr idealer, richtiger triumphaler Natur, ein Eindruck, der im Altertum infolge der Menge der öffentlichen Gebäude noch stärker gewesen sein muß als heute. Als Triumphstraßen nahmen zwei den Vorrang ein, die Via Lata und die Via Appia, die in nordsüdlicher Richtung den einzigen, nicht von Hügeln verstellten Querschnitt durch Rom bilden. Gegen Ende des Mittelalters war von dieser antiken Idealität nicht mehr viel übrig. Die Stadt füllte kaum den zehnten Teil des alten Bereiches, und selbst von den ehemaligen Hauptstraßen war die Siedelung abgerückt. Wie eine geängstigte Herde drängen sich die Bürgerhäuser anfangs in das Quartier der Tiberinsel und der Savelliburg, später in die Nordwestecke der Stadt auf die Landzunge, die durch die Biegung des Tiber gebildet wird. Und zwar sucht man die Westlage nicht wegen der besseren Luft, wie in späteren Jahrhunderten, sondern man nimmt Fieber und Überschwemmungsgefahr in Kauf, um den Schutz des natürlichen Stadtgrabens und die sichere Nähe der Engelsburg zu genießen (Abb. 128). Dort im Rione di Ponte hätte sich also die Bürgerstadt der Renaissance entwickeln müssen, wenn Rom dazu disponiert gewesen wäre. Tatsächlich ist das Herz dieses Stadtteils das Quartier der Banchi, in dem die Filialen auswärtiger Bankhäuser den Kopf der Engelsbrücke umlagern. Mit dem neuen Wachstum der Stadt war es dort bedenklich eng geworden. Die Häuser schoben sich förmlich ineinander, so daß der Rione



Abb. 128. Pal. Altoviti (abgetragen 1888)

di Ponte noch heute einen mittelalterlichen Eindruck macht. Die Parzellen wurden geteilt und wieder geteilt. Einem nach dem Großen strebenden Bauwillen standen also kaum überwindliche praktische Hindernisse im Weg. Wie mühsam das Arrondieren von Bauplätzen gewesen sein muß, mag man an der Vielzahl der Hausnummern ablesen, nach denen Paläste selbst bescheidenen Umfangs registriert werden. Fast jede Fensterachse trägt eine eigene Nummer, so daß kein größerer Bau mehr ohne Zwangsenteignung unternommen werden konnte und die Errichtung von Ämtern mit speziellen Enteignungsbefugnissen sich als unumgänglich erwies (vgl. unten S. 241 ff.). Zur Milderung dieser Härten wurde u. a. die Bestimmung erlassen, daß den Enteigneten Hypotheken in entsprechender Höhe auf das neue Anwesen eingeräumt wurden, was weiterhin eine bedenkliche Verwirrung des römischen Grundschuldwesens mit sich brachte. Ich komme unten darauf zurück, wie sehr das System der römischen Palastfassade von diesen Verhältnissen in Mitleidenschaft gezogen worden ist.

In den Banchi war also die Brückensituation hergestellt worden, die für Handelsstädte typisch ist. In diesem speziellen Fall aber war es keine Handelsstraße, die den Verkehr anzog, sondern der Zugang zum Papstquartier, das als Schöpfung der christlichen Epoche an die antike Stadt angegliedert und später, unter Sixtus V. als vierzehnter Bezirk in

das Netz der alten Verwaltungsregionen einbezogen wurde. An sich hatte ja die Stadt in ihrem Niedergang keinen Anlaß, den Fluß nach Westen zu überschreiten, und vielleicht hätte sie das auch nicht getan, wenn nicht das Apostelgrab am Fuß des Vatikanischen Hügels Verkehr und Bauten herübergelockt hätte. Seitdem Leo IV. den neuen Stadtteil befestigt hatte, hieß er die Leostadt oder landläufig der Borgo. Zum Wohnen lud das Quartier nicht ein. Denn zwischen den parallel verlaufenden Mauern verblieb nur ein schmaler Korridor, bedrängt von dem Fiebergelände rechts und dem Anstieg des Janiculus links. Am westlichen Ende waren Peterskirche und Vatikan nochmals durch eigene Befestigungen abgeschnürt, die in der Baugeschichte der Peterskirche eine entscheidende Rolle spielen (vgl. Artikel 4). Sobald nun die baulichen Ideen der Renaissance von Florenz nach Rom herüberwandern, steht man der Frage gegenüber, ob man den Borgo oder den Rione di Ponte besiedeln solle, was aus den gegebenen Situationen gestaltet, und ob etwa neue Quartiere erschlossen oder wiedergewonnen werden könnten.

Im ganzen hat die Renaissance in stadtbaulicher Hinsicht ein auffallendes Ungeschick an den Tag gelegt. Natürlich fordert der Monumentalgeist der Epoche da und dort für die Bauwerke einen entsprechenden Rahmen. Die mittelalterliche Schiefwinklichkeit wird überwunden, wenigstens in der Theorie. Meist verbleiben die Regulierungen, die man plant, im Bereich der Idee. Es sind überdies nur die öffentlichen Gebäude, die auf eine solche Idealisierung Anspruch haben. Was aber von den Prinzipien des Barock so gründlich abweicht, ist dies, daß die Regulierung sich auf das einzelne bauliche Objekt bezieht und an diesem haftet. Nur soweit die Gestaltung des Bauwerks noch Kraft übrig läßt, zieht man die Kreise weiter. Was vollständig fehlt, ist der Sinn für das Totale und den künstlerischen Eigenwert des regulierten Stadtbildes. Offenbar war dies Verständnis für das Totale, das dem Barock in hohem Maße eigen ist, abhängig von dem subjektivistischen Weltbild. Erst nachdem man vom Objekt einen gewissen Abstand genommen und auf den Eindruck im beschauenden Subjekt zu achten gelernt hatte, stellt man das Totale über das Einzelne. Wer also meint, die Schärfung des formalen Bewußtseins, wie wir sie in der Renaissance beobachten, hätte notwendigerweise vom Einzelbau auf die Umgebung übergreifen müssen, der schließt falsch. Die Bedingungen liegen anders: die Renaissance erreicht die hohe Vollendung des Einzelbauwerks gerade deshalb, weil sie sich auf das Objekt konzentriert und vom Totalen noch nicht ablenken läßt. Und für den Barock gilt das Gegenteil. Sobald der Sinn für das Totale erwacht ist, leidet die Einzelform, d. h. der mehr oder weniger rohe Einzelbau wird aufgesogen im Stadtbild. Insofern gehört der regulierte

Städtebau, zum mindesten was die Praxis angeht, zu den eigentlichen und ausschließlichen Barockproblemen. Die ganze Frage ist in der Barockforschung erst an letzter Stelle aufgeworfen worden. In der ursprünglichen Fassung dieses Buches ist sie noch kaum berührt. Dagegen ist A. E. Brinckmanns „Platz und Monument“ als die entschiedenste Fortbildung des Barockproblems nach der städtebaulichen Seite zu bezeichnen¹⁾.

DER BORGO

Zu den Symptomen von stadtbaulichem Ungeschmack möchte ich es rechnen, wenn man es in der Renaissance für möglich hält, das unglückselige Gebilde des Borgo zur Idealstadt, ja sogar zu einem irdischen Paradies zu erheben. Ein Vergleich mit dem heidnischen Paradies, wie es sich Kaiser Hadrian auf den Hügeln von Tivoli erbaut hatte, mag den Maßstab abgeben dafür, wie der Sinn für landschaftliche Schönheit in den christlichen Jahrhunderten geschwunden war. Die Idealstadt der Renaissance klammert sich an die heilige Gruft und den Schutz der Festungsmauern. Noch unter Eugen IV. war der Borgo ein Quartier für Pilgerhäuser, Schenken und Marketender, die sich an Wallfahrtsorten einzunisten pflegten. Der gleiche Papst aber hatte die Absicht, das Bürgertum zur Ansiedelung im Borgo zu veranlassen²⁾. Den Gedanken der Idealstadt faßt erst sein Nachfolger, Nikolaus V. Das Projekt, über das Vasari in der Vita des Bernardo Rossellino ausführlich berichtet, stammt aus der Theorie des L. B. Alberti und wird mit jener Unbefangenheit verfolgt, die auch in den bildenden Künsten gelegentlich zur Voraussetzung barocker Motive geführt hat³⁾. Den Ausgangspunkt bildet der Palast des Vatikan. Er soll derart erweitert werden, daß er Residenz, Verwaltung, Gerichte, Sammlungen und Kardinalswohnungen in sich vereinigt. Wie das baukünstlerisch bewerkstelligt werden sollte, meldet Vasari nicht. Es ist aber anzunehmen, daß es sich nicht um den Ausbau nach dem Belvedere hin gehandelt hat, den später Bramante in Angriff nimmt, sondern um die Einfriedigung des Petersplatzes mit der mehrstöckigen Wand eines Loggienhofes. Denn das gerade entspricht dem auf das Objekt gerichteten Geschmack der Renaissance, daß der öffentliche Platz nicht als freier Raum, sondern als Palasthof größter Dimension vorgestellt wird. Tatsächlich scheint mir ein Stück von diesem Projekt

¹⁾ A. E. Brinckmann, Platz und Monument. Berlin 1912.

²⁾ W. v. Pastor, Rom zu Ende der Renaissance, Freiburg 1916, S. 57. Den Erbauern von Wohnhäusern und Palästen wird Steuerfreiheit auf zehn Lustra zugesichert. Navenne, Le Palais Farnèse, S. 101.

³⁾ Vasari, Bd. III, S. 100 ff.

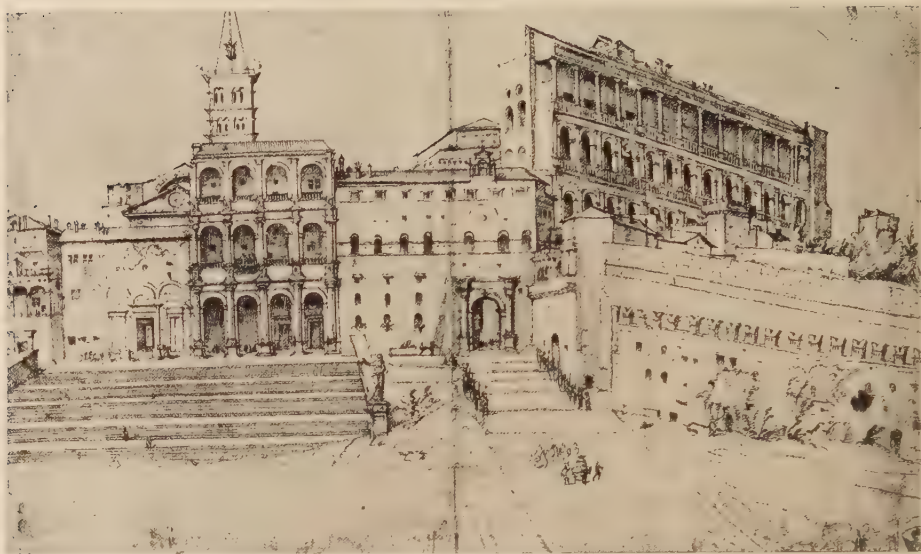


Abb. 129. Vorbauten von Alt-St. Peter (Heemskerck)

ausgeführt worden zusein: die dreigeschossige Benediktionsloggia Pauls II., die sich an den alten vatikanischen Mauergürtel anlehnte und die erst im Jahre 1606 der Petersfassade Madernas zum Opfer fiel, ist nichts anderes als ein Fragment des erwähnten Loggienplatzes (Abb. 129). Wenn dieser Zusammenhang sich bestätigt, so besitzen wir eine verkleinerte, ebenfalls fragmentarische Kopie dessen, was am Petersplatz geplant war, in dem weitläufigen Hof des Pal. di Venezia, der bekanntlich noch unter dem Pontifikat Nikolaus' V. von dem Kardinal Barbo, dem späteren Paul II., aufgeführt worden ist (Abb. 88)¹⁾.

Für das Wohnquartier des Borgo hatte Nikolaus V. ein höchst seltsames Besiedelungsprogramm aufgestellt. Dort sollten Paläste von Beamten, Adeligen, Künstlern usw. errichtet werden, daneben aber sollten die Gewerbe ihren Sitz haben und nach ihren Gattungen sich auf einzelne Straßen oder Karrees verteilen. In den Städten des Barock schließt

¹⁾ Das Projekt des Loggienhofes und der Umbauung des Petersplatzes mit einer Palastanlage ist unter Alexander VII. im Jahre 1656 wieder aufgenommen worden. Damals wird die alte Palastidee zum Ausgangspunkt der Kolonnadenanlage Berninis. Aus den bei Fraschetti S. 309—311 veröffentlichten Entwürfen zur Ausgestaltung des Petersplatzes, deren Zuschreibung an Bernini mir zweifelhaft erscheint, geht deutlich hervor, daß ein Palast mit zweigeschossigen Loggien den ovalen, in Form der antiken Arenen angelegten Platz umstehen sollte. Bernini hat dieses offenbar schon längere Zeit bestehende Projekt dadurch idealisiert, daß er die Palastgebäude wegläßt, auf Bogen verzichtet und die Hallen in eingeschossige Kolonnaden umwandelt (vgl. Artikel 4).



Abb. 130. Borgo und Peterskirche (Letarouilly)

sich diese Nachbarschaft aus. Damals aber war die Kluft zwischen Beamten und Erwerbsständen noch nicht aufgerissen und die päpstliche Vorschrift, daß die Paläste mit Kaufläden versehen werden sollten, wurde im Borgo noch im hohen 16. Jahrhundert freiwillig befolgt. Wie weit im übrigen schon an eine Typisierung der Wohnhäuser gedacht war, läßt sich schwer entscheiden. Möglicherweise hat sich hinter der sanitären Bestimmung, daß die Häuser einheitlich gegen die Fiebergefahr geschützt werden sollten, ein Wille zur Uniformierung verborgen.

Erst in letzter Linie hat man sich im Borgo mit dem Problem der Straßenregulierung beschäftigt, obwohl dieses in dem Auffahrtskorridor für unser Gefühl zuerst und am dringendsten der Lösung bedurft hätte¹⁾. Der Stadtteil wurde zugebaut, bevor die Fluchtlinien geordnet waren. Man hat nachträglich viel daran korrigiert. Aber selbst das straßenkundige Zeitalter des Spätbarock hat kein System in die Sache bringen können. Es hat keinen anderen Rat gewußt als die Häuserblocks bis zur Engelsburg niederzulegen, ein Eingriff, der sich praktisch nicht hat durchführen lassen. Von den vier Straßen, die den Borgo der Länge nach erschließen, fällt die älteste, der Borgo Vecchio, nicht in die Hauptachse von St. Peter, sondern sie fluchtet mit der Südfront des Gebäudes. Der Verlauf des Borgo S. Spirito lehnt sich an den Abhang des Janiculus. Sixtus IV. reguliert die Straße anläßlich seines Spitalbaues. Vom städte-

¹⁾ Vasari berichtet zwar, Rossellino hätte bereits einen Entwurf für die Zufahrtsstraßen ausgearbeitet. Ihm selbst ist es aber zweifelhaft, ob die bestehenden Straßen darauf zurückzuführen seien (Vasari III, S. 100).



Abb. 131. Porta Angelica (Vasi 1747)

baulichen Standpunkt war die Errichtung des Spitals ein nicht wieder gut zu machender Fehler. Denn der weitläufige Bau versperrte die ideale Fluchtlinie, die sich über den antiken Pons Neronianus nach St. Peter hätte freilegen lassen, und verengerte somit den Zugang zu dem ohnedies schmalen Häuserstreifen. Die dritte und schönste Straße, der Borgo Nuovo, verdankt seine Anlage Alexander VI. Sie ist breiter als die anderen, und nach einer Revision ihrer Fluchtlinien durch Giuliano da Sangallo (1514—15) konnte ihre Regulierung als vollendet gelten. Auch sie ist nicht auf das Petersportal ausgerichtet, sondern auf das ehemalige Portal des Vatikanischen Palastes, das Innozenz VIII. hatte erneuern lassen¹⁾. Sie hieß ursprünglich Via Alessandrina. Erst um 1570 wurde die Straße in Borgo Nuovo umgetauft und dafür eine andere, neu regulierte Straße bei dem Pal. Ghislieri (am Trajansforum) mit dem freigewordenen Namen bezeichnet. Die vierte Straße des Borgo, die hart an dem nördlichen Festungsgürtel herläuft und auf dem Stadtplan des Lafreri noch „Borgo Nuovo“ genannt ist, besitzt keinen Verkehrswert. Sie diente der Bedienung der Wälle. Damit war das Wachstum des Stadtteils

¹⁾ Aus den Fluchtlinien der Borgo Nuovo, nämlich aus deren Verlängerung erklären sich auch die schrägen Seitenwände von Berninis „Piazza retta“, des unmittelbaren Vorplatzes der Petersfassade. Die Zufahrt zum Portal des Vatikans sollte in einheitlicher Achse verlaufen. Perspektivische Rücksichten kommen erst in zweiter Linie in Frage.

vorläufig abgeschlossen. Eine Erweiterung in nördlicher Richtung erfolgt erst unter Pius IV. Er läßt die Engelsburg neu befestigen (1560), benennt die alte Randstraße mit ihrem heutigen Namen „Borgo St. Angelo“, öffnet die alten Festungsmauern durch acht Bogen und lagert der Leo-stadt drei neue befestigte Quartiere vor: den Borgo Pio, Borgo Vittorio und Borgo Angelico, deren Umfassungsmauern auf der Höhe des Belvedere an den Vatikanischen Palast anschließen¹⁾. Die ehemalige Eingangspforte des Quartiers, die Porta Angelica, ist einer modernen Platzanlage zum Opfer gefallen (Abb. 131).

DER RIONE DI PONTE

Auf der anderen Seite des Tiber, im Rione di Ponte, konnte bestenfalls eine Erschließung der Altstadt vorgenommen werden. Dort kreuzen sich nämlich seit der Antike zwei Straßensysteme, die ein engmaschiges Netz über den Stadtteil spannen. Das eine richtet sich nach der Engelsbrücke und seine Hauptstraße, die wegen der häufigen Überschwemmungen Canale di Ponte genannt wurde, führte in vielfachen Abspaltungen zum Campo di Fiore oder in Biegungen zum Pal. S. Marco²⁾. Das zweite System richtet sich nach dem antiken Pons Neronianus, der zerfallen war, und seine Hauptstraße, die Sixtus IV. auf der Grundlage der antiken Fluchtlinien reguliert hatte, die Via de' Coronari, dient dem wichtigen Zweck, die Altstadt mit dem ganz anders orientierten Straßensystem an der Piazza del Popolo zu verknüpfen. Zu dem gleichen System des Pons Neronianus gehört als zweiter Arm die Via Giulia, ehemals Via Florida, die Schöpfung Julius' II. Bekanntlich war es die Absicht des Papstes, den Pons Neronianus wiederherzustellen, obwohl im Borgo das Hospital seines Oheims im Weg stand, und von dem Brückenkopf, der nie ausgebaut worden ist, sollte die Straße in gerader Linie den Ponte Sisto, ebenfalls ein Werk Sixtus' IV., erreichen³⁾. Die Straße erschließt also den Rione della Regola und erhielt an ihrem südlichen Ende durch Paul V. einen Wandbrunnen als abschließenden Prospekt⁴⁾. Die Via Giulia ist der stärkste Eingriff, den die Altstadt sich hat gefallen lassen müssen, und zugleich ein Straßenzug, der auf staatliche und gesellschaftliche Repräsentation bedacht war⁵⁾. Ästhetische,

¹⁾ Sante Bargellini, *Il Pal. di Pio IV.*, S. 23.

²⁾ L. v. Pastor, *Rom gegen Ende der Renaissance*, S. 29—31. Der heutige Straßename, *Via di Banco S. Spirito*, stammt aus der Zeit Pauls V.

³⁾ Über den projektierten Neubau der Pons Neronianus vgl. E. Steinmann, *Sixtinische Kapelle*, Bd. II, S. 59.

⁴⁾ Abgebildet bei Falda, *Fontane di Roma*, tav. 22.

⁵⁾ Vollendet 1512: vgl. die rühmende Inschrift in der *Via de' Banchi Nuovi* 29—30. Mitgeteilt und abgebildet bei Pastor a. o. O., S. 30, 31.



Abb. 132. Cancelleria

ja sogar landschaftliche Rücksichten scheinen schwerer ins Gewicht gefallen zu sein als jemals früher. Die Hochrenaissance hatte eine Vorliebe für die Uferlage, die fast literarisch anmutet (Farnesina). Die Gärten der Via Giulia stießen mit der Rückseite an den Fluß, wo Loggien den Ausblick nach dem unbefestigten Janiculus gewährten (Pal. Sacchetti). Trotzdem sind eigentliche Uferstraßen, die den Biegungen des Flusses folgen, nicht entstanden. Auch die entsprechende Straße am gegenüberliegenden Ufer, die von Alexander VI. begonnene und von Julius II. ausgebaute Via Sancta, ist geradlinig angelegt, so daß sie den Fluß nur tangiert.

Plätze enthielt das Häusergewirr des Rione di Ponte überhaupt nicht. Dagegen war in dem benachbarten Quartier, dem Rione Parione, wie durch ein Wunder einer der größten Plätze von Rom unbebaut geblieben, der Circo Agonale, zum deutlichen Zeichen, daß an dieser Stelle die Peripherie der Renaissancestadt bereits erreicht war. Noch heute steht der übergroße Platz zu den kleinteiligen Parzellen der Altstadt in einem Kontrast, der für beide Teile keinen günstigen Maßstab abgibt, und der Verkehr hat ihn auffallenderweise gar nicht zu nutzen verstanden. Keine von den erwähnten Verkehrsstraßen nimmt auf ihn Bezug. Sie gehen ihm geradezu aus dem Weg. Östlich aber, nach dem Pantheon zu folgte ein locker bebautes und wenig kostbares Terrain. Einige



Abb. 133. Pal. Ricci

Kardinäle benutzen diesen Umstand, um Paläste von ungewöhnlicher Stattlichkeit dort zu errichten (Pal. S. Marco, Cancelleria, Abb. 132). Aber die Mehrzahl der Bauherren zieht die Nähe der Engelsbrücke vor. Freilich durfte man dort mit der Form des Bauplatzes nicht wählerisch sein. Krumme Fluchten, einspringende Winkel, die engsten Gassen gelten ohne weiteres als bebauungsfähig (Pal. Ricci, Abb. 133). Noch heute studiert man einige der reinsten Renaissancepaläste aus kaum fahrbaren, mit Kehrlicht bedeckten Winkeln, und selbst gegen die Nachbarschaft verrufener Häuser hat der Palast kein Vorurteil. In der Tat wird er durch derartige Mängel der Situation künstlerisch weniger geschädigt, als wenn spätere Jahrhunderte die gleichen Modelle ihres altstädtischen Charakters entkleidet und womöglich in das Grün von Avenüen einge-

stellt haben. Denn die Fassadenbildung der Hochrenaissance ist auf Nahsicht berechnet.

Spitzwinklige Parzellen gelten zeitweilig sogar als bevorzugt, und wie es scheint, ist in diesen die barocke Formgebung zu allererst im Außenbau zutage getreten. Zur Bewältigung von Kirchenfassaden war ja das eben erwachte neue Formgefühl noch nicht reif (Fassade von S. Lorenzo). Praktisch hat es sich bezeichnenderweise zum erstenmal im Innenraum durchgesetzt (Treppe der *Laurenziana*). Der Fassadenpalast und der rechtwinklige Kubus der Wohnpaläste boten dem barocken Formgefühl zunächst keinen Angriffspunkt. Dagegen fordert die spitzwinklige Ecke zur barocken Rhythmisierung geradezu heraus. Sie nimmt zum Barock eine ähnlich einladende Stellung ein, wie es die Kartusche getan hat. Die entscheidenden Denkmäler sind der Pal. Costa, die Zecca Vecchia (Banco di S. Spirito) und als Nachzügler nicht sonderlich beweiskräftig der Pal. di Pio IV an der Via Flaminia. Die beiden ersteren sind etwa gleichzeitig, um 1530 entstanden und lösen das Eckproblem recht verschieden (Abb. 134). Man kann es sehr wohl verstehen, wenn Heemskerck gerade diese Eckkartuschen als Muster der modernsten Baukunst in sein Skizzenbuch aufnahm. Seine Zeichnungen dienen heute zugleich als Beweis der Authentizität (aufgenommen vor 1535). Der erste Bau ist von dorischer, der zweite von korinthischer Ordnung.

Am Pal. Costa wird die Ecke mit einer Ädikula ausgefüllt (Abb. 21 und Abb. 134 rechts). Der Gedanke als solcher stammt aus der Renaissance. Man verwendet aber keine Halbsäulen, sondern Pilaster, so daß der Segmentgiebel im Sinne des Barock das Übergewicht bekommt. Das verschwundene Wappenschild Clemens' VII., an einem Löwenkopf und recht barockem Gehänge befestigt, trug wesentlich zur Rhythmisierung bei. Aber auch sonst hat man es vermieden, die Ädikula fensterähnlich zu bilden. Sie greift in das Attikageschoß über — vom Standpunkt der Renaissance eine Gewaltsamkeit sondergleichen — und verliert auf diese Weise die ruhende Proportion. Das Mittelfeld wirkt gespannt, die Nebenfelder dagegen sind bis zur Nichtigkeit zusammengedrückt und durch die Reduplikation der Pilaster aufgezehrt. Und dieses Motiv der Spannung wirkt um so stärker, als das übrige Wandsystem eher gedrückte Proportionen aufweist (vgl. Abb. 73). Von besonderer Erfindungsgabe zeugt diese Ecklösung nicht. Die künstlerischen Mittel sind zu klassisch, als daß die Streckung der Proportionen nicht als disharmonisch empfunden werden müßte. Angesichts dieser Tatsache ist es unbegreiflich, daß der Entwurf zu diesem Palast bis in die neueste Zeit für Raffael in Anspruch genommen

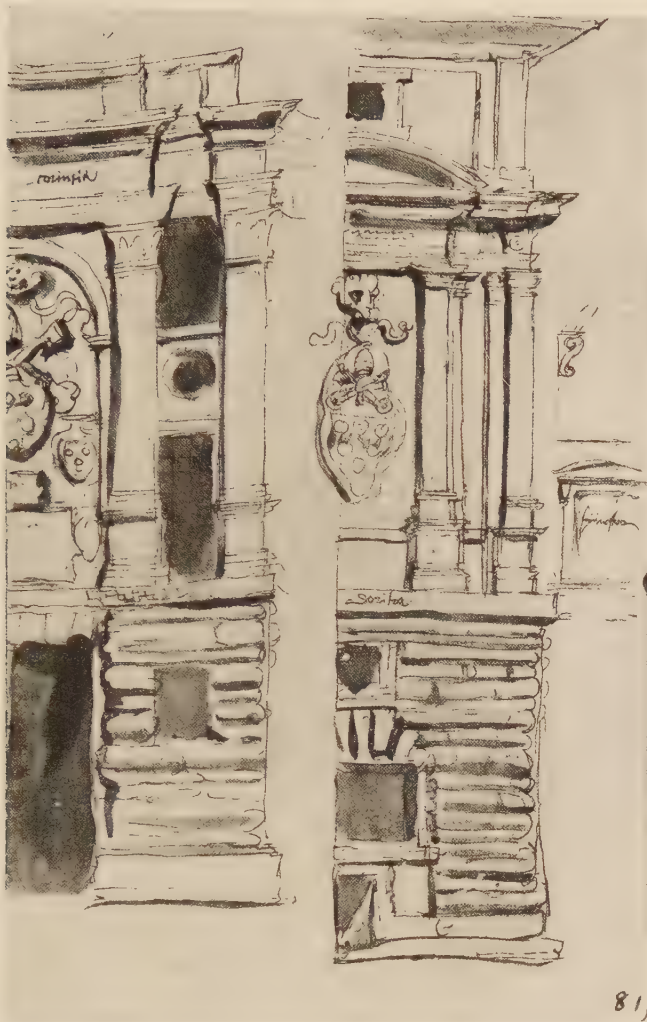


Abb. 134. Zecca Vecchia und Pal. Costa (Heemskerck)

worden ist¹⁾. Egger dagegen hat sich für die späte Entstehung des Palastes ausgesprochen²⁾. Wir haben keinen Anlaß, die Zuschreibung des Palastes an Baldassare Peruzzi zu bezweifeln.

Wesentlich origineller ist Antonio da Sangallo in der Fassade der Zecca Vecchia vorgegangen, die bereits so barock wirkt, daß man dem

¹⁾ Th. Hofmann, Raffael als Architekt, Bd. III, Kap. III, Spalte 39—47.

²⁾ Huelsen-Egger, Die römischen Skizzenbücher des Maarten van Heemskerck, Text S. 35.

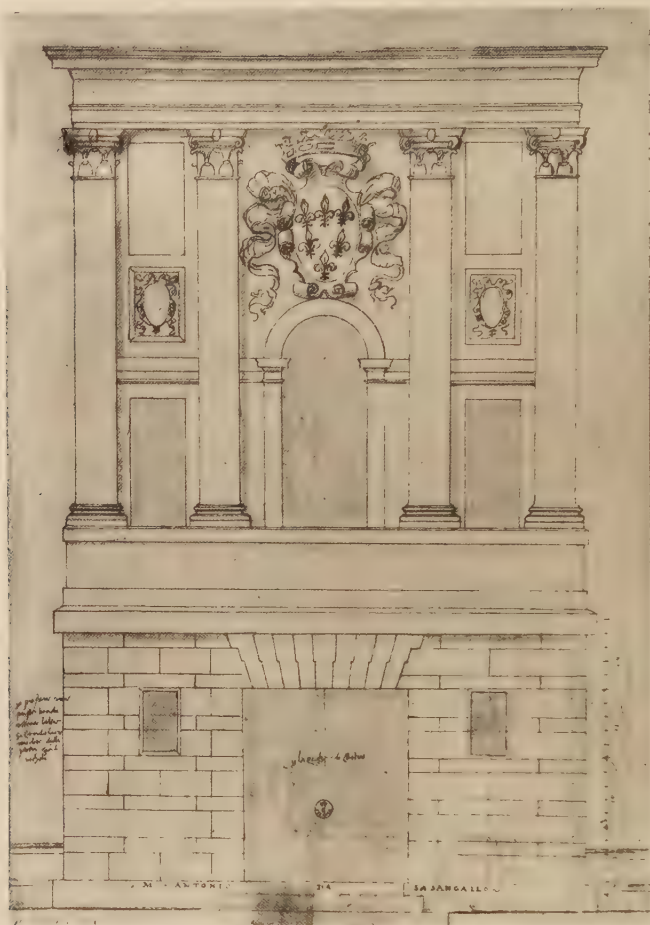


Abb. 135. Zecca Vecchia (Entwurf)

Umbau durch Alexander VII. einen wesentlichen Anteil daran hat zu erkennen wollen. Abgesehen von den krönenden Figuren und dem Muschelwappen auf dem Dach ist aber das ganze System durch Heemskercks Aufnahme als original bezeugt (Abb. 134 links und Abb. 136). Der Bau ist gegen Ende des Pontifikats Clemens' VII. entstanden (Mediciwappen in der Heemskerck-Zeichnung), also unmittelbar nach dem Treppenhaus der Laurenziana und für den gleichen Bauherrn. Von allen Bauten Sangallos bekennt sich dieser am entschiedensten zur Formgebung des Barock, und das Neue muß stark gewirkt haben, weil es sich hier mit der offenen Straße auseinandersetzt. Mir scheint, Sangallo habe zeigen wollen, er könne so etwas auch. Die Handzeichnungs-



Abb. 136. Zecca Vecchia (Banco S. Spirito)

sammlung der Uffizien besitzt eine Vorstudie zu dem Eckbau, die für das Wachstum des Stils ungemein bezeichnend ist (Abb. 135). Der Übergang von der Studie zum ausgeführten Bau schließt den ganzen Stilwandel in sich. Daß die Studie mit dem übergroßen, barock geformten Wappen der Farnese versehen ist, läßt nicht etwa auf spätere Entstehung schließen. Es ist, wie man nicht übersehen wird, nicht das päpstliche, sondern das herzogliche Wappen. Paul III. fand nämlich an der Zecca Vecchia so viel Gefallen, daß er das Gebäude als Münze in Castro, dem Herzogssitz seines Sohnes Pier Luigi, kopiert zu sehen wünschte¹⁾. Offenbar hatte Sangallo die Absicht, mit dem alten Entwurf dem Verlangen des Papstes zu genügen.

Das alte System, obwohl es straff gespannt ist, beruht noch immer auf der Vorstellung der rhythmischen Travée. Die Öffnungen sitzen

¹⁾ Vasari, Vita des Antonio da Sangallo, Bd. V, S. 463.

eng in den Feldern, aber ihre Größe bewegt sich nicht außerhalb der Norm. Sockel und Kranzgesims sind ohne Verkröpfung durchgezogen. Die konkave Einbuchtung der Front ist noch nicht vorgesehen. Am ausgeführten Bau erklärt sie sich offenbar aus der Situation der Straßenkreuzung. Es ist die Idee des Rondellplatzes, die hier bereits ihre Wirkung übt. In der neuen Fassung wird durch veränderte Motivauswahl die Ecke kräftiger, als das im Entwurf der Fall war, gegen das übrige Fassadensystem kontrastiert. Die Nebenjoche sind noch schmaler geworden und die Öffnungen bilden tiefe Schattenlöcher zwischen den Pilastern. So hat sie auch Heemskerck aufgefaßt¹⁾. Die Mitte aber wird den Kolossalpilastern entsprechend mit einem kolossalen Bogen ausgefüllt, der ursprünglich reich mit Wappenkartuschen dekoriert gewesen ist. Der Sockel ist durch Postamente verkröpft²⁾. Aber nicht genug damit: das Mittelloch als Ganzes wird vorgerückt und das Kranzgesims muß es sich gefallen lassen, daß nicht nur die Rücklagen zurückgekröpft, sondern die Eckpilaster wiederum vorgekröpft werden. Wenn nicht Heemskerck so nachdrücklich auf diese Eigentümlichkeit hingewiesen hätte, würden wir sie in so früher Zeit gar nicht für möglich halten. Derselbe bezeugt uns, daß die aufgesetzte Attika original ist und vollgültig an der Verkröpfung teilnahm. Nicht einmal der Hochbarock wußte dem etwas Wesentliches hinzuzufügen. Sangallo hat aber diese Richtung sogleich wieder verlassen. Es war ihm nicht wohl dabei zuzumute. In den Bauten für Paul III. hat er sich jene unmalerische Strenge zur Pflicht gemacht, die ihm von Bramante überkommen war.

Im ganzen waren die Privatpaläste von Rom weit hinter den florentinischen zurückgeblieben. Fürstliche Kaufleute gab es keine. Die großen Geschäfte waren nur Agenturen, die Gewerbetreibenden ein gedrückter Stand. Dafür baut in Rom um 1500 ein gebildeter und leidlich wohlhabender Mittelstand, Beamte, Notare, Ärzte, deren sozialer und wirtschaftlicher Rang in den Bauten deutlich zum Ausdruck kommt³⁾. Und was die Zahl der kleinen und mittleren Paläste nicht unbeträchtlich vermehrt hat, sind die Niederlassungen der auswärtigen Gesandten, die bis zum Beginn des Barock fast alle im Rione di Ponte lagen⁴⁾. In formaler Hinsicht weicht der römische Mittelstandspalast von dem florentinischen Patrizierpalast in wichtigen Punkten ab. Es fehlt ihm die allseitige Blockwirkung und der fortifikatorische Trotz. Er ist also

¹⁾ Irrtümlich hat Heemskerck den Sockelstreifen unter dem Hauptgeschoß weggelassen.

²⁾ So schon früher am Pal. Baldassini, Abb. 138.

³⁾ Ranke, *Die römischen Päpste*, 12. Aufl., Bd. I, S. 213.

⁴⁾ Pastor a. a. O., S. 90.

auf Fassadenwirkung, auf zarteste Flächengliederung hin komponiert, und zwar nötigt die Kleinheit der Parzellen zu zwei oft wiederholten Notlösungen, die den Glauben an die formale Unfehlbarkeit der Renaissance bedenklich erschüttern. Erstens zwingt der hohe Grundpreis zum Hochbau, wie etwa im Pal. Turci, der sich wie ein Turm an der Straßenecke erhebt und durch die Freudlosigkeit seiner Verhältnisse an Londoner Stadtbilder erinnert (Abb. 137). Das der Cancelleria entlehnte System hätte im Bürgerhaus nur dann Berechtigung, wenn es als Einheitsfront über eine ganze Straßenzeile hingeführt worden wäre. Aber dieser Grundsatz des Zellenbaues war unitalienisch und verstieß zu sehr gegen den individuellen Unterscheidungstrieb, aus dem die Bauten unternommen wurden. Zweitens aber wurde ein Anstückungssystem eingeführt, das sich die Zerlegbarkeit der Renaissanceformen zunutze machte und es gestattete, je nach Bedarf Stockwerke aufzusetzen oder seitlich neue Achsen anzugliedern. An dem kleinen, höchst geistvollen Pal. Baldassini, dem Frühwerk des Ant. da Sangallo, ist mit dem Gurtgesims über dem Hauptgeschoß der offizielle Teil der Aufgabe erledigt (Abb. 138). Die Obergeschosse, die auf uns den Eindruck des Unvollendeten machen, die aber durchaus so geplant waren, sind sozusagen nicht mehr fourniert. Das Material und die Proportionen verschlechtern sich und das Sparrendach, dieses in Rom so seltene florentinische Requisit, wirkt wie eine Notbedachung. Man sollte die Obergeschosse nicht beachten, und ebenso glaubte man mit aufgesetzten Attiken das System als solches nicht mehr zu schädigen. Möglicherweise sollte selbst eine so festliche Architektur wie der Bramante-Raffael Palast mit einer Attika belastet werden. Das kräftige System könnte eine solche sehr wohl vertragen. In der Tat haben sich die meisten Attiken, die man wegen ihrer derberen Ausführung als spätere Zutat zu bezeichnen pflegte, bei näherer Prüfung als original erwiesen (Pal. Vidoni, Pal. Costa). Im Barock wird das Motiv als kleinlich empfunden. Sobald man auf die Blockwirkung des Ganzen ausgeht, wird das Halbgeschoß unterhalb des Kranzgesimses eingesetzt und diesem letzteren die eindeutig abschließende Wirkung vorbehalten. Die Attiken der römischen Renaissance finden ihre Weiterbildung an anderem Ort. Es ist Palladio, der das Motiv nicht als ein gliederndes, sondern als ein lastendes verstanden und für den Gebrauch späterer Jahrhunderte bereitgestellt hat. In Rom selbst kommt gegen Ende des 16. Jahrhunderts die Sitte auf, das Halbgeschoß und seine Fenster in die Architektur des Kranzgesimses zu verarbeiten (Pal. Laterano; Pal. Alessandrino-Bonelli, 1585). Die Lösung ist weder logisch noch eigentlich gefällig. Einen vollständig neuen Vorschlag, wie man die Geschlossenheit des Kranzgesimses wahren und dennoch ein Halbgeschoß



Abb. 137. Pal. Turci

aufsetzen könne, weiß erst Bernini zu bringen. Am Pal. Odescalchi, der sich durch besondere Wucht seiner Gesimbsbildung auszeichnet, wird ein Kniestock — um einige Meter zurückgeschoben — hinter der Dachbalustrade versteckt. Der Kunstgriff ist so gut gelungen, daß die wenigsten Beschauer das Vorhandensein des Geschosses bemerken.

Häufiger noch und künstlerisch wichtiger sind die seitlichen Anstückungen. Selbst der strenge Pal. Rucellai in Florenz war ja auf seitliche Erweiterung berechnet, und noch allgemeiner beruhen die Fassaden der römischen Renaissancepaläste auf einem Reihungssystem, das den doppelten Vorteil hatte, das Bauen in Teilstücken zu erleichtern und spätere Erweiterungen nicht auszuschließen. Ohne Rücksicht auf die Gesamtproportion des Gebäudes wird der Pal. Vidoni-Caffarelli von sieben auf siebzehn Achsen erweitert. Die allzu häufige Repetition des gleichen Motivs wirkt zwar ermüdend. Im übrigen aber war an dem System



Abb. 138. Pal. Baldassini

nichts zu verderben, eben weil es auf dem Prinzip der Reihung beruht. Die Paläste des Barock dagegen sind empfindlich gegen solche Eingriffe. Denn ihre rhythmische Komposition, gleichgültig mit welchen Mitteln sie arbeitet, ist einmalig und unveränderlich. Wenn am Pal. Odelscalchi die Erweiterung so vorgenommen wird, daß die ehemaligen Rücklagen mit dem Pilastersystem des Mittelstücks überzogen werden und somit der barocke Rhythmus wieder in eine klassizistische Reihung zurückgebildet wird, so ist der Kern der künstlerischen Absicht vernichtet.

Im Hinblick auf die rhythmische Komposition des Barock war es ein Fortschritt, wenn sich in den freieren Quartieren der Stadt ein neues Anstückungssystem durchsetzte. Wie es scheint, ist Florenz und zwar der Pal. Pandolfini damit vorangegangen. Es besteht darin, daß Portal und Erdgeschoß zunächst als Einfriedigung des Grundstücks aufgeführt werden und später je nach Bedarf der Ausbau des Oberstocks und der

rückwärtigen Teile hinzutritt. Es lag darin eine Konzession an den Villenbau, in dem ja ganz allgemein die Mauer das Primäre der Anlage zu sein pflegt. In den Umfassungsmauern, die billig und rasch ausgeführt werden konnten, war das Bekenntnis zum Totalen und Großartigen, insbesondere auch zur Bebauung vollständiger Karrees bereits inbegriffen, und wie weit der Ausbau realisiert werden konnte, war eine sekundäre Frage, die an der Intension als solcher nichts mehr änderte. Am Pal. Pandolfini trat durch den Tod Leos X. eine plötzliche Stockung ein. Der Bau blieb Fragment. Nur vier Achsen des Oberstocks wurden ausgeführt und die rückwärtigen Teile provisorisch und kunstlos bewohnbar gemacht. Dagegen besitzen wir im Pal. Farnese in Rom ein Beispiel für den umgekehrten Fall, daß ein ähnlich begonnener Bau nicht nur vollständig ausgeführt, sondern im Lauf einer langen Bauzeit bedeutenden Erweiterungen unterworfen worden ist. Der Bau nimmt von der rechten Kante der Vorderfront seinen Ausgang, wo schon in der ersten Bauperiode (1514—21) über Senkung einer antiken Fundamentmauer geklagt wird¹⁾. Ferner hören wir, daß bereits im Jahre 1514 der Kardinal Farnese die Erlaubnis erhält, Säulen aus dem Kloster S. Lorenzo fuori in seinen Palast zu schaffen²⁾. Da diese Säulen im Vestibül Verwendung gefunden haben, darf angenommen werden, daß die Säulenhalle schon anfänglich projektiert und begonnen worden ist. Wahrscheinlich lag die Einfahrt ähnlich wie am Pal. Pandolfini damals noch seitlich von dem Wohngebäude. Auf der linken Seite bestand das Erdgeschoß als Gartenmauer, die vermutlich noch gar nicht bis zur Ecke des Karrees durchgeführt war. Der Palast selbst war im Jahre 1519 soweit vorgeschritten, daß Leo X. den Bauherrn in seinen Appartements besuchen kann³⁾. Damals scheint ein Obergeschoß schon vorhanden gewesen zu sein. Es kann sich aber höchstens um die sechs Fensterachsen der rechten Hälfte gehandelt haben, also um ein Teilstück des heutigen Palastes, das sehr wohl für sich hätte bestehen können und ausgeschnitten noch immer ein stattliches Gebäude darstellt. Das oft getadelte Verhältnis der kleinen Fenster zu der überwältigenden Gesamtfront wäre in diesem Ausschnitt sogar befriedigender geregelt gewesen. Von einer Hofanlage, von dem Ausbau des Karrees und von einem zweiten Obergeschoß ist noch keine Rede. In den Jahren 1521—34 ruht der Bau. Man hört nur von Arrondierungen des Grundstücks und dem Erwerb von Nachbarhäusern. Erst mit der Erhebung des Kardinals Farnese zum Papst, 1534,

¹⁾ Bericht des Flaminio Vacca, vgl. F. de Navenne, *Le Palais Farnèse*, S. 10.

²⁾ F. de Navenne a. a. O., S. 158.

³⁾ Notiz im Tagebuch des Paris de' Grassis, vgl. Navenne a. a. O., S. 157.

wird das ausbaufähige Fragment in den heutigen Riesenbau umgewandelt. Die Piazza Farnese, deren kleinbürgerliche Häuser von den Farnese aufgekauft und mit Bedienten bevölkert worden waren, wird freigelegt. Die auffallende Maßnahme ist eines der frühesten Beispiele einer barocken Vorplatz-Situation, die das Verhältnis des freien Raumes zur baulichen Masse zu ordnen bestrebt ist. Die linke Hälfte des Palastes wird ausgebaut. In ihr liegt der gewaltig große, zweistöckige Festsaal, der wegen der beschriebenen, fragmentarischen Bauweise nicht die Mittelachse, sondern die Ecke einnimmt. Die Ausdehnung der Front bedingt zugleich die Anlage des zweiten Obergeschosses, damit die Blockwirkung erhalten bleibt. Und schließlich benötigte man das Obergeschoß auch innen. Denn der Festsaal sollte zweistöckig angelegt werden und im alten Flügel brauchte man Appartements für Pier Luigi und Ranuccio Farnese. Das Mittelfenster über dem Portal, das die wichtige Funktion hat, die beiden Hälften des Palastes optisch zu verknüpfen, ist offenbar nicht auf den ersten Wurf gelungen. Nachdem das Obergeschoß schon aufgesetzt war, hat Michelangelo in letzter Stunde den Einbau der höchst effektvollen Fensterloggia vorgenommen (Abb. 23). Für ihre Fertigstellung liefert der Lafreri-Stich von 1549 den Terminus ante. Ebenfalls erst von 1534 ab hören wir von dem Hofbau. Der rechte Flügel an der Via de' Farnesi wird zuerst ausgeführt. Es folgt der Treppenhausflügel, der im Todesjahr Sangallos, 1546, bis zum ersten Stock vorgeschritten ist. Michelangelo und Vignola bauen ihn aus. Der nach dem Garten zu gelegene Galerieflügel bleibt zunächst unausgeführt. Der Romplan Bufalini (1551) zeigt den Palast noch in hufeisenförmiger Gestalt¹⁾. Ursprünglich sollte eine offene Pfeilerhalle die Flügel verbinden²⁾. Erst in den sechziger Jahren, nachdem Michelangelos Vorschlag eines Gartenprospektes über den Fluß preisgegeben war, nimmt Vignola die Schließung des ersten Stockwerks vor. Der Ausbau der oberen Loggia erfolgt von 1573 ab durch Giacomo della Porta. Für die Vollendung des gesamten Bauwerks ist das Jahr 1589 durch eine Inschrift in der Gartenvorhalle bezeugt.

¹⁾ F. Ehrle, *Le piante maggiori di Roma dei sec. XVIe XVII, riprodotte in fototipia etc.* (con introduzioni di Francesco Ehrle), Roma 1908.

²⁾ In dieser Fassung abgebildet bei Lafreri, *Speculum Romanae Magnificentiae*, datiert 1560. Ähnlich später die Hofbildung des Pal. Borghese.

DER KORSO

Die Via Giulia hat ihren gesellschaftlichen Vorrang nicht lang behauptet, obwohl es für die Wertschätzung der Straße ein glücklicher Umstand war, daß sie das Farnesische Gebiet durchquerte und die lebhafteste Bautätigkeit des Farnesischen Hauses das Interesse immer von neuem auf den Rione della Regola hinlenkte. Nach dem Tod Pauls III. beginnt aber der Glanz des Quartiers zu verblassen. Der Pal. Spada (beg. 1550) ist der letzte große Palast der Gegend. Denn im Pontifikat Julius' III. treten zwei Ereignisse ein, die das Wachstum der Stadt in eine andere Richtung drängen: erstens die Bebauung des Korso, der nur langsam den Ruhm einer Hauptstraße von Rom zurückgewinnt, und zweitens die Errichtung der päpstlichen Villa vor Porta del Popolo, die gleichfalls den Verkehr nach Norden lockt und mit der Erschließung der Vignen den Anfang macht. Die Verschiebung der stadtbaulichen Perspektiven äußert sich u. a. darin, daß Bufalini (1551) und Pinardus (1555) ihre Prospekte von Rom von Westen her, vom Janiculus aufgenommen hatten, während Dosio als erster das Panorama von Norden her, von einem idealen Standpunkt über der Via Flaminia im Stich festhält (1561).

Der Korso war bis zum Jahre 1550 teils mit Kleinbürgerhäusern bebaut, teils von Gartengelände flankiert und dicht hinter der heutigen Piazza Colonna von dem Triumphbogen Hadrians unterbrochen. Außerhalb dieses Bogens in der Richtung auf die Porta del Popolo standen nur noch einzelne Häuser. Die Grundstücke waren billig und verlockten die Bauherren, dem barocken Drang zum Kolossalen nachzugeben. Der erste herrschaftliche Palast am Korso ist Ammanatis Pal. Ruspoli, bezeichnenderweise kein Kardinalspalast, sondern ein Privatbau der florentinischen Familie Rucellai, der unabhängig von dem kunstfeindlichen Regiment des Caraffapapstes mit unerhörtem Aufwand unternommen wird (Abb. 71). Er liegt außerhalb des ehemaligen Hadriansbogens und nimmt unbedenklich ein ganz gewaltiges, schiefwinkliges Karree für sich in Anspruch, das demjenigen des Pal. Farnese nicht nachsteht. Für die bauliche Gestaltung war die übergroße Ausdehnung des Grundstücks entschieden nicht von Vorteil. Die schwerfällige und monotone Breitenlagerung des Palastes, die unschlüssige Stockwerkteilung, das Fehlen des zweiten Obergeschosses und somit das Fehlen der Blockwirkung sind ohne Frage darauf zurückzuführen, daß die gleichmäßige Bebauung des vorhandenen Areals eine höhere formale Opulenz nicht mehr gestattete. Der Bau war eine Art Grundstücksspekulation, die sich nicht sofort, aber doch im Lauf einiger Jahrzehnte als außerordentlich geschickt erwiesen hat. Es dauert allerdings volle 24 Jahre, bis eine führende römische Familie sich zu einem ähnlichen Schritt entschließt. Die

Chigi hatten sich trotz ihrem Reichtum mit einem kleinen Stadtpalast in der Via del Banco S. Spirito (Nr. 44/46) begnügt und sich für die bescheidene Behausung durch die Villa am Tiber, die spätere Farnesina, entschädigt. Als sie aber im Jahre 1579 von dem Kardinal Alessandro Farnese gezwungen wurden, ihm die Villa käuflich abzutreten¹⁾, benutzten sie die Kaufsumme zur Errichtung des bekannten Pal. Chigi am Corso, der im Jahre 1580 von Giacomo della Porta in Angriff genommen wird. Auch dieser zweite Palast am Corso war also ein Privatbau, der mit den Kardinalspalästen in Wettbewerb trat. Von einer Diskrepanz zwischen Dimension und Stil, wie am Pal. Ruspoli, ist hier freilich nichts mehr zu spüren. Das Grundstück, gleichfalls ein volles Karree, ist etwas kleiner und der reifen Barockkunst des Giacomo della Porta gelingt es sehr wohl, die Stockwerkteilung und die Blockwirkung zur Grundfläche in das richtige Verhältnis zu setzen.

DIE LANDSTRASSEN

Julius III. war städtebaulich und verkehrstechnisch noch wenig interessiert gewesen. Die Fahrten auf seiner Prachtgaleere, die er vom Castel S. Angelo nach dem kleinen Hafen bei der Via Flaminia zu unternehmen pflegte, haben etwas Spielerisches, und es entspricht seiner in der Renaissance wurzelnden Gesinnung, daß der Aufenthalt ihm mehr bedeutet als der Weg. Dagegen hatte mit Pius IV. ein Mann den päpstlichen Stuhl erstiegen, der in ganz anderem Tempo die Stadt zu durchqueren gedachte. Er führt am Vatikan die Sitte des Reitens wieder ein und erscheint zum Staunen der Römer bei feierlichen Gelegenheiten an der Spitze einer ganzen Kavalkade von Kardinälen. Die Folge davon ist, daß sein leidenschaftlicher Baueifer die Verbesserung der Wege, Tore, Brücken zum Gegenstand hat. Ein Jahr vor seinem Tod, 1564, meldet ein Chronist, der Papst sei durch die Altstadt von Rom geritten und den ganzen Morgen habe er Straßen und Bauten gezeichnet, so daß in einigen Jahren, wenn er am Leben bleibe, die Stadt kaum mehr wiederzuerkennen sein werde²⁾. Diese Wendung ist nicht rhetorisch zu verstehen. In der Tat kann Pius den Ruhm für sich in Anspruch nehmen, Rom in eine barocke Stadt verwandelt und die Bautätigkeit Sixtus' V. vorbereitet zu haben. Denn die Alignements, die Sixtus während seines kurzen Pontifikates dem Plan von Rom eingezeichnet hat, wären als künstlerische und praktische Leistung schlechterdings unerklärlich, wenn nicht Pius schon 20 Jahre früher mit dieser Ausweitung der städti-

¹⁾ Die Kaufsumme betrug 10500 Taler, vgl. F. de Navenne a. a. O., S. 624—26.

²⁾ Bargellini a. a. O., S. 28.

schen Perspektiven gerechnet hätte. Die Bedeutung Pius' IV. für das Kunstschicksal der neueren Jahrhunderte besteht also darin, daß er eine andere Vorstellung von Bewegung gehabt hat, als das im übrigen Barock, insbesondere bei Michelangelo und seinen Anhängern der Fall war. Bis dahin war es das Prinzip des Barock gewesen, das künstlerische Objekt bis zum Rande mit Bewegungsinhalt zu füllen. Von den Kunstwerken, die für Pius IV. geschaffen worden sind, gilt das nicht. Die Architektur des Pirro Ligorio ist objektiv so unbewegt, daß sie oben geradezu als eine Restaurierung der Kunst Bramantes hat bezeichnet werden können. Dagegen ist es das eigentümliche Verdienst Pius' IV., das Moment der subjektiven Bewegtheit in die neuere Kunst eingeführt zu haben. Der beschauende Mensch selbst bewegt sich, steckt sich die Ziele weiter, sieht die Umrisse größer. Zum Teil natürlich erklärt sich das individuell aus dem raschen Temperament des Papstes. In tieferem Sinn läßt es sich nur verstehen aus der allgemeinen Umstellung auf das Subjektive, d. h. aus der subjektivistischen Weltanschauung. Die Nervosität des Barock bahnt sich diesen Weg. Was also Pius an Alignedments geschaffen hat, bezieht sich nicht mehr auf das einzelne architektonische Objekt, sondern es ist Selbstzweck als Bewegungsträger. Darin liegt das barocke, zugleich aber auch das unrömische Element. In Rom bleibt dieser Bewegungsdrang Episode. Nur Sixtus V. hat sich ihm noch einmal hingegeben, sogar mit unvergleichlich mehr Energie und bewußteren Kunstmitteln. Dann aber wird er nach Frankreich verpflanzt, wo er sofort mit der Sicherheit des Bodenständigen auftritt. Die Kehrseite war freilich, daß aus der beschleunigten Bewegung unausbleiblich das transitorische Verhalten des Beschauers zum Kunstwerk hervorgehen mußte, auf das schließlich die Kunstwerke durch entsprechend flüchtigere Formgebung reagieren. Ich habe an anderer Stelle das Wesen des Transitorischen zu ergründen gesucht¹⁾. Es ist das eigentliche Problem des Spätbarock. In neuester Zeit hat sich trotz mancherlei retardierenden Einflüssen der Bewegungsreiz immer weiter gesteigert. Ich bin überzeugt, daß die Formzersetzung der Gegenwart ebenso wie im 16. und 17. Jahrhundert mit dem beschleunigten Lebens-tempo in Wechselwirkung steht.

Pius IV. pflegte selbst Innenräume beweglich, und darum unsagbar unbehaglich sich vorzustellen. Audienzen und Konferenzen werden peripatetisch abgehalten²⁾. Es geht treppauf, treppab. Sein Ausbau des westlichen Belvedereflügels entspringt geradezu einer Leidenschaft für Korridore. Dabei ist sein Hirn mit Zahlen gefüllt. Seine Bauwerke mißt er

¹⁾ Spätbarock, Studien zur Geschichte des Profanbaues, S. 6 ff.

²⁾ Ranke, Geschichte der Päpste, S. 169.

nach Schritt und Elle. Seine Inschriften sind nicht Gedenksteine, sondern Meilensteine¹⁾. Wenn in der Villa Pia jeder Raum in den nächsten hinüberweist und der Luft ebensoviel Zutritt gelassen wird, wie der Blick aufgefordert wird, sich ins Freie zu verlieren, so mag das an der Besonderheit der Aufgabe liegen. Die Villa war nicht mehr als ein Gartenhaus. Aber selbst ein so stattliches Gebäude wie der Palast an der Via Flaminia ist nicht eigentlich als Wohnhaus konzipiert, sondern um den Mauerbrunnen Ammanatis herumgebaut und innerlich derart von Durchfahrten, Korridoren, Treppenhäusern zerschnitten, daß in der großen Anlage nur zwei Wohnsäle übrigbleiben und auch diese nicht einmal ruhende Proportionen aufweisen (Abb. 139, 140). Man könnte meinen, es handle sich um einen Portalbau zu einem unausgeführten Palast, obwohl das nicht der Fall ist. Die benachbarte Villa di Papa Giulio hatte gerade über diese räumlichen Fragen noch ganz im Sinne des Ruhenden entschieden.

Von der Erweiterung des Borgo ist schon die Rede gewesen. Das Straßensystem greift aber sehr viel weiter aus. Von Porta St. Anna zieht Pius eine gradlinige Straße von viertausend Schritt Länge nach Ponte Molle, wo sie sich mit der Via Cassia vereinigt²⁾. Auf der anderen Seite des Flusses hatte Pius selbst Grund erworben. Das heißt, er hatte sich die Restitution der Familie del Monte mit einer Landschenkung entgelten lassen und mit dem Palastbau unverzüglich das Siedlungsprogramm Julius' III. wieder aufgenommen. Im Zusammenhang damit reguliert er die Via Flaminia und verkleidet die Porta del Popolo mit einer Triumphbogenarchitektur³⁾. Im Westen reguliert er die Via Aurelia, im Süden die Via Appia Nuova, alles radiale Straßen. Die wichtigste seiner Unternehmungen aber ist die Anlage der Via Pia, die den Rione dei Monti zu erschließen bestimmt war. Pius IV. hatte den Pal. di Venezia restaurieren und als Sommerresidenz ausbauen lassen⁴⁾. Damit hängt der Entschluß zusammen, eine schnurgrade Straße vom Portal des Palastes nach Ponte Nomentana zu führen, eine Verbindung, die einstweilen nur durch Feldwege vermittelt war⁵⁾. Der Papst überdenkt also eine Spanne von vielen Kilometern. In direktem Anstieg sollte die Straße den Hügel des Quirinal ersteigen, und weil die alte Porta Nomentana nicht in die Fluchtlinie fiel, entschloß sich Pius, das Stadttor um circa

¹⁾ Inschrift im Belvederehof, abgebildet bei Th. Hofmann, Raffael als Architekt, Bd. IV, Taf. XX, Abb. 5, Text Spalte 52.

²⁾ Inschrift auf Porta St. Anna, vgl. Bargellini a. a. O., S. 22.

³⁾ Inschrift an der Außenseite der Porta del Popolo.

⁴⁾ Inschrift im Pal. di Venezia.

⁵⁾ Bargellini a. a. O., S. 25.



Abb. 139. Via Flaminia. Wandbrunnen

100 Meter nach Westen zu rücken. Es ist die Porta Pia. Man mag es unkünstlerisch finden, daß die Straße nicht in Kurven den Hügel erreichen sollte. Im Straßenbau haben wir aber allgemein mit primitiven Vorstellungen zu rechnen. Teils war das Verhältnis des Menschen zur Natur noch zu aktiv, als daß man die Alignements nach der Bodenform hätte richten mögen. Teils hielt man es praktisch für geboten, Straßen möglichst in der Luftlinie zu ziehen. Erst der Landstraßenbau des 19. Jahrhunderts ging von der Beobachtung aus, daß Entfernung leichter zu überwinden ist als Steigung und die letztere somit durch Kurven umgangen werden müsse. Ausführbar war das Projekt in der von Pius gedachten Form nicht. Die Straße, heute Via 20 Settembre genannt, beginnt auf der Höhe des Quirinals und schwebt daher mit dem einen Ende unfixiert über den Dächern von Rom. Der Zweck, den Rione dei Monti zu erschließen, war also nur halb erreicht. Es hatte damit seine eigene Bewandnis. Schon früher hatten die römischen Großen dort ihre Vignen. Es ist bekannt, daß Paul III. den Quirinalshügel liebte, und daß er dort, in der Vigna des Kardinals Carafa, jene furchtbare Auseinandersetzung mit seinem Enkel, dem Kardinal Farnese hatte, die seinen Tod nach sich zog. Aber besiedelt war das Gebiet nicht. Man hatte bisher in den Quartieren gebaut, die mit keinem der wohlklingenden Hügelnamen benannt werden, am Tiberufer und im „Tal“, eine Bezeichnung, die sich u. a. in den Kirchennamen erhalten hat (S. M. in Vallicella, S. Andrea della Valle, ferner in dem Familien-



Abb. 140. Pal. di Pio IV. Eckansicht

namen della Valle). Dieser Umstand ist wesentlich aus der Wasserversorgung zu erklären¹⁾. Man trank damals noch Tiberwasser und die Monti waren wasserarm. Noch unter Julius III. hatte die Wasserverschwendung in der päpstlichen Villa zu Aufständen geführt, so daß Pius IV., auch wenn er es gewollt hätte, den Brunnen Ammanatis nicht hätte wegräumen dürfen. Die Frage der Wasserzufuhr findet erst unter Sixtus V. ihre Lösung.

Der Buoncompagni-Papst, Gregor XIII., hat sich für diese Probleme nicht sonderlich interessiert. Er hält es zwar für eine politische Notwendigkeit, das Gebiet des Kirchenstaates mit Landstrassen zu durchziehen. Aber in der Stadt gilt seine Fürsorge den baulichen Denkmälern selbst. Sogleich nach seiner Thronbesteigung wendet sich die Bautätigkeit von Rom wieder dem Objekt und somit dem Individuellen zu. Dies ist der Geist, von dem Michelangelos talentvollster Schüler, Giacomo della Porta, emporgehoben wird. Die vornehmste städtebauliche Leistung

¹⁾ Ranke a. a. O., S. 252; Pastor a. a. O., S. 102.

dieses Pontifikates ist der Ausbau des Kapitols. Von Straßenbauten hören wir nur, daß Gregor im Rione della Pigna einige alte Gassen kassiert hat, um das Collegio Romano aufzurichten. Sein Verdienst ist ferner, mit dem Bau der Via Merulana begonnen und im Gegensatz zu den Ausfahrtstraßen Pius' IV. das Motiv der Ringstraße in Aufnahme gebracht zu haben. Gregor hat nach dem Plan von Dupérac (1577) die Straße bis zur Hälfte ausgebaut und mit seinem Namen benannt¹⁾. Erst Sixtus V. hat die Straße vollendet und den Namen Gregors, der ihm in diesem Zusammenhang unlieb war, auf eine kleine Straße bei S. Trinità de' Monti übertragen (Via Gregoriana). Im übrigen verdankt Rom dem Pontifikat Gregors XIII. den Erlaß der Konstitutionen, in denen die Fragen der Enteignung neu geregelt, den öffentlichen Instanzen bedeutsame Rechte gegenüber dem Privatmann eingeräumt und umgekehrt gemeinnützige Unternehmungen privater Bauherren durch Privilegien begünstigt wurden²⁾. Aus dem Amt der Magistri Viarum ist wenige Jahre später die Kongregation für Straßenbau hervorgegangen. (Ranke, Päpste, Bd. I, S. 243.) Dies waren die rechtlichen Grundlagen, auf denen sein Nachfolger, Sixtus V., das Riesenwerk einer Regulierung von Rom in Angriff nimmt.

DER RIONE DEI MONTI

Sixtus V. war bekanntlich ein ausgezeichnete Rechner, und in der Tat ist der erste Schritt nach seiner Ernennung zum Kardinal eine Grundstücksspekulation von gewaltigem Umfang: der Erwerb der größten Vigna auf dem Esquilin (1570), wozu er damals die Mittel noch gar nicht besessen haben kann. Erst in seinem Pontifikat war er imstande, den Besitz auszuwerten. In der Geschichte des Gartenbaues und des Städtebaues ist die Villa Montalto das grundlegende Werk, auf dem sich alles Spätere aufbaut (Abb. 101). Sie ist ein neuer Gartentypus: kein Berggarten wie etwa die Villa Medici, sondern ein leidlich ebener Garten, nicht auf Raumwirkung angelegt, sondern als Verkehrskomplex.

Ähnlich wie das mit den Grundstücken am Corso gegangen war, so ist jetzt im Villengelände die Ausdehnung eine ganz andere geworden und fordert energische Gliederung. Vielleicht auch war es die slawische Abkunft des Papstes, die ihn zur Lösung so ungewöhnlicher Aufgaben

¹⁾ Bargellini a. a. O., S. 25, hat diesen Straßenbau zu Unrecht für Pius IV. in Anspruch genommen. Der Plan von Dupérac ist publiziert von F. Ehrle, Roma prima di Sisto V., Rom 1908.

²⁾ Eberhard Hempel, Die Spanische Treppe. Ein Beitrag zur römischen Stadtbaukunst. Festschrift H. Wölfflin, S. 273. Derselbe, Francesco Borromini, Wien 1924, S. 64. Die Konstitutionen traten im Jahre 1574 in Kraft.

befähigte. Der ausführende Künstler ist Domenico Fontana, der wie sein päpstlicher Herr aus den Niederungen des Volks emporgestiegen war und aus seiner Heimat, vom Comersee, gleichfalls unrömische Vorstellungen mitbrachte. Es sind in der Hauptsache zwei Neuerungen, die er einführt: die strahlenförmige Wegführung, die bisher nur als Straßengabelung in der Altstadt existiert hatte. Sie wird einseitig als Patte d'oie oder auch allseitig als Rondell verwendet. Vermutlich ist die große Exedra der Diokletiansthermen nicht ohne Einfluß gewesen. Zweitens sorgt er dafür, daß das Alleemotiv in den Garten eingeführt wird. Diese beiden Elemente bilden Grundriß und Aufriß des Gartens, so daß man von den körperlichen Werten, Bau und Bodengestalt, fast ganz absehen kann.

Als Papst unternimmt Sixtus in größter Eile, was er für notwendig hält, und alles zugleich. Aus dem Agro Colonna führt er die Aqua Felice herbei, die zunächst die päpstliche Villa bewässert und dann zum allgemeinen Gebrauch im Mosesbrunnen mündet. Der künstliche Strom macht den Rione de' Monti nicht nur bewohnbar, sondern zum bevorzugten Quartier. Der Umfang der Stadt verdoppelt sich und Rom sucht seine alten Wohnstätten wieder auf. Erst jetzt wird der Corso wieder zum eigentlichen Rückgrat der Stadt. Die zweite Aufgabe war die Regulierung des Straßensystems bei Piazza del Popolo. Nach dem Stadtplan von Dosio waren im Jahre 1561 die drei Hauptstraßen, die den Eingang von Rom bilden, bereits vorhanden und bebaut, die östliche, Via del Babbuino allerdings locker und kleinbürgerlich. Sixtus wollte aber mehr. Wie der große gemalte Stadtprospekt in der Vatikanischen Bibliothek ¹⁾ aussagt, sollten von dem Platz fächerförmig sechs Straßen auslaufen, außer den vorhandenen zwei kurze Strahlen nach dem Tiber zu und an der Bergseite eine Kolossalstraße, die am Abhang des Monte Pincio hätte emporsteigen und in gerader Flucht bis S. Maria Maggiore hätte führen sollen. Ähnlich wie an der Via Pia ist das Bergstück (bis S. Trinità de' Monti) unausgeführt geblieben. Es ist durch Hotelgärten verstellt. Tatsächlich spürt man aber das Fehlen dieses Verbindungsweges empfindlich. Wenn einmal eine Entlastung der unteren Straßen ernstlich notwendig wird, könnte noch heute dieser Durchbruch Abhilfe schaffen. Die übrige Straße ist ausgeführt. Man kennt sie unter dem Namen ihres Schöpfers, Via Sistina, und sie kreuzt sich in ihrer Fortsetzung als Via delle quattro Fontane mit dem ganz andersartigen Straßenzug der ehemaligen Via Pia. Wie aus der Entstehungsgeschichte hervorgeht, ist es ein Zufall, daß diese Kreuzung nicht im vollen, aber doch annähernd im rechten Winkel erfolgt, und es gehört

¹⁾ Hauptsaal, in der Lünette über dem linken Ausgang nach der Galerie Pius' IV.

zur Grazie der Stadt, die schroffe Symmetrien eher vermieden als gesucht hat, daß gerade diese nicht zusammengehörigen Winkel mit vier gleichen Wandbrunnen dekoriert worden sind¹⁾). Durch diesen Straßenzug wurde die Vigna des Papstes in das Verkehrsnetz der Stadt einbezogen und bestand bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts als der schönste und kostbarste Park von Rom. Er ist heute vollständig verschwunden. Zum Unsegen der Stadt hat die moderne Bebauung des Esquilin nicht einmal die Grundlinien festgehalten. Endlich nahm Sixtus V. die Anlage von Ringstraßen in Angriff, die in Rom nicht konform mit dem alten Festungsgürtel verlaufen, sondern dazu bestimmt sind, die an der Peripherie gelegenen Hauptkirchen miteinander zu verbinden. Fertiggestellt wurde nur die Via Merulana von S. Maria Maggiore bis zum Lateran. Wenn aber Sixtus noch einige Jahre gewirkt hätte, würde es seiner Energie gelungen sein, von S. Lorenzo fuori über den Lateran und San Sebastiano bis hinüber zu San Paolo fuori den Ring zu schließen und somit eine Verbindung herzustellen, die bis zum heutigen Tag durch Feldwege vermittelt wird und gerade jetzt, wenn das Gelände nicht verbaut werden soll, durch Fahrstraßen erschlossen werden müßte.

Das Verdienst Sixtus' V. ist groß und er war sich dessen bewußt. Der Stadtprospekt im Vatikan trägt die bezeichnende Unterschrift:

Dum rectas ad Templa vias sanctissima pandit,

Ipse sibi Sixtus pandit ad astra viam.

Trotzdem möchte man nicht wünschen, daß Sixtus seine städtebauliche Tätigkeit fortgesetzt hätte. In knapp fünf Jahren gelangte er so weit, daß er seine Straßen mit Obelisk und Brunnen schmücken und mit diesen das Riesenwerk seines Pontifikates krönen konnte. Der Genius der Stadt hat aber diese Gewaltsamkeit nicht lange geduldet. Nach dem Tod des Papstes muß Fontana fliehen. Sein städtebauliches Programm wird aufgegeben und die bildenden Künste kehren zurück. Nicht einmal Maderna, der wenige Jahre später die baukünstlerischen Geschicke von Rom in Händen hat und von dem man erwarten sollte, daß ihm die Projekte seines Onkels am Herzen gelegen hätten, hat in das Alignement der Stadt eingegriffen. So sehr gewinnt der Geist Michelangelos, freilich dekorativ abgeschwächt, die Oberhand, daß man das Einzelbauwerk von neuem der Situationsgestaltung vorzieht. Man gewährt ihm wieder seine individuelle Wirkung. Erst fünfzig Jahre später erfolgt die Abrechnung zwischen der Liberalität von Rom und den stadtbaulichen Ideen des französischen Spätbarock, die für den Norden Europas durch den Sieg der letzteren entschieden wird.

¹⁾ Näheres über die Anlage der Wandbrunnen bei E. Hempel, Francesco Borromini S. 33 mit Anm. 2.

ARTIKEL IV

DIE PETERSKIRCHE

Im Ablauf der Geschichte trifft es nicht immer zu, daß die Zentren der politischen Macht mit denen der künstlerischen Initiative zusammenfallen. Im Mittelalter war es jedenfalls nicht so. Das Oberhaupt der kirchlichen Universalmacht residierte in Rom. In bezug auf das Kunstvermögen waren aber die nordischen Reiche bei weitem überlegen. Die Gotik hatte vor den Toren von Rom gestanden, aber eingelassen hatte man sie nicht. Wer sich um 1300 von Paris nach Rom begeben hätte, um Baukunst zu studieren, wäre enttäuscht worden, und wenn auch die Ehrfurcht vor den Reliquien eine Kritik nicht aufkommen läßt: Rom hatte versagt, und der Wille, das Versäumte nachzuholen, war eine Anweisung auf den Idealismus späterer Epochen, deren Einlösung höchst zweifelhaft war. Wenn das Papsttum sich behaupten wollte, mußte früher oder später dem kirchlichen Primat der baukünstlerische hinzugefügt werden. Der Zeitpunkt aber, in dem die Realisierung dieser Idee in Erwägung gezogen werden konnte, ergab sich erst spät, nachdem das kulturelle Schwergewicht überhaupt nach dem Süden gewandert war und der Bund der Kirche mit dem Humanismus eine neue Ideenkunst gezeitigt hatte. Von allen Städten des Abendlandes baut Rom seine Kathedrale zuletzt. Das epochale Ereignis ist die Neugründung der Peterskirche am 18. April 1506¹⁾, und man hat ein Recht zu fragen, ob dieser Termin einem Unternehmen von solchem Umfang günstig war. Kirchengeschichtlich war er es nicht. Denn der gesamte Norden hatte sich gerade damals am monumentalen Bauschaffen übermüdet und der Individualismus Italiens besaß für solche Lasten nicht die volle religiöse Tragkraft. Die Folge davon war, daß der Neubau im Norden als anmaßend empfunden und in kürzester Zeit dem römischen System zum Gerichtstag wurde. Ohne Frage war die Idealität des Unternehmens verkannt worden und der Ablauf der Geschichte hat gegen die Tadler entschieden. Tatsächlich war der Bau erst möglich geworden, nachdem die Blüte der italienischen Bürgerkultur zu welken begann, und gerade die kollektiven Kräfte, die man zu dem Bau aufrief, trugen die Renaissance über sich selbst hinaus. Wie oben ausgeführt wurde, veränderte der Bau seinen Sinn. Aus einem Denkmal diesseitigen Formbewußtseins wird er zum Gefäß edelster, transzendentaler Begeisterung, zum Instrument der Gegenreformation.

¹⁾ Grundsteinlegung des Veronikapfeilers. Quellennachweis bei Pastor, Geschichte der Päpste, Bd. III., S. 768. — E. Steinmann, Die Sixtinische Kapelle, Bd. II, S. 49 f. — Nachträge bei Dagobert Frey, Bramante-Studien, Kap. II, S. 50 ff.

Kunstgeschichtlich lagen die Verhältnisse nicht günstiger. Gewiß, man hatte das Gefühl auf einem Gipfel zu stehen. Aber gerade das trug die Notwendigkeit des Abstiegs in sich, und wenn die Formen der Klassik in Fluß kamen, was sollte dann aus einem Bau werden, der sich naturgemäß über mehrere Jahrzehnte erstrecken würde und bei dem doch jede Maßnahme alle späteren bedingte? In der Wandlung zum Barock, die bereits Bauten kleinen Formates dem Schicksal der Formverwirrung aussetzt, wird der Petersdom zum Versuchsobjekt. Wenn trotzdem noch ein Kunsteindruck von leidlicher Geschlossenheit erzeugt wird, so mag man das ein Wunder nennen. Der reale Grund ist aber der, daß die entscheidenden Anordnungen nicht im Jahre 1506, sondern erst um 1546/47 getroffen worden sind, in einem Zeitpunkt also, als der Sieg des Barock längst entschieden war.

Die konstantinische Peterskirche war eine fünfschiffige Säulenbasilika mit stark ausladendem Querhaus und ohne Chorhaupt (Abb. 141). Unter den vielen schadhafte Gebäuden, die Nikolaus V. in Rom vorfand, sollen sich die Querhausmauern von St. Peter befunden haben. Ich kann mich nicht davon überzeugen, daß sie auffällig gewesen seien. Denn die gleichen Mauern haben noch über fünfzig Jahre standgehalten. Man suchte nach Vorwänden zu einem Neubau. Den Anlaß zum ersten Erneuerungsplan gab der Zustrom von Pilgern im heiligen Jahr 1450¹⁾. Man plante damals lediglich eine Erweiterung von Querhaus und Chor. Vielleicht hätte man sich lange mit einem solchen Teilbau zufrieden gegeben. Denn ungewöhnlich war dieses Vorgehen nicht. Selbst der anspruchsvolle Bramante hat sich in S. Maria delle Grazie mit dem bestehenden Langhaus abfinden müssen. L. B. Alberti bestimmt als ausführenden Baumeister den Bernardo Rossellino. Was dieser im Sinn hatte, können wir aus drei Quellen rekonstruieren: aus dem Bericht Manettis²⁾, aus den Grundrissen, die sich auf späteren Bauplänen erhalten haben, und aus den Fresken Fra Angelicos in der Nikolauskapelle des Vatikans, deren Architektur uns eine lebendige Vorstellung von dem verlorenen Aufriß übermittelt. Das Querhaus sollte westwärts — der Bau ist ausnahmsweise nach Westen orientiert — um ein Drittel verbreitert werden. Dadurch rückte das Petersgrab, das ehemals unter dem Hauptaltar gelegen hatte, zu dem neuen Raum in eine irrationale Lage. Ferner sollte ein Chorhaupt mit halbrunder Apsis angestückt werden (Abb. 144). Die Dicke der Mauern und die Angelico-Fresken lassen

¹⁾ Georg Dehio, Die Bauprojekte Nikolaus' V. Repertorium für Kunstwissenschaft, Bd. III, 1880.

²⁾ Gianozzo Manetti, Biographie Nikolaus' V. Abgedruckt bei Müntz, Les arts à la cour des Papes I, 339.

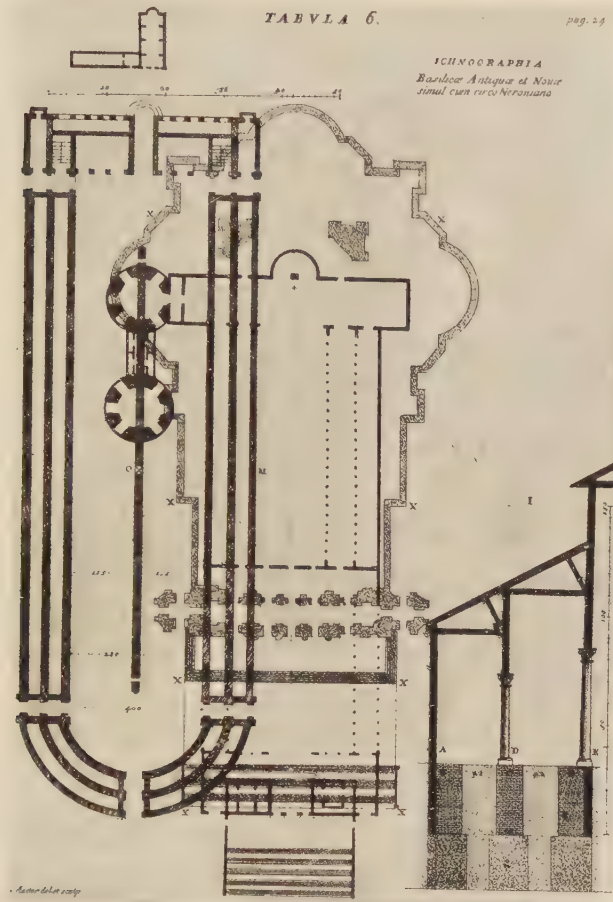


Abb. 141. Alt St. Peter. Grundriß mit Circus Neronianus
(Bonanni)

darauf schließen, daß diese Partien gewölbt werden sollten, vermutlich mit Tonnengewölben. Auf das Langhaus hätte sich dieses System allerdings nicht übertragen lassen. Denn auf Säulenreihen läßt sich eine Tonne nicht basieren. Insofern war die Konzeption noch unvollständig. Nicht abzuweisen ist aber die Annahme, daß die gewölbte Westpartie mit einer Vierungskuppel hat abgeschlossen werden sollen¹⁾. Wie diese ausgefallen wäre, kann man an Hand der etwas jüngeren, freilich wesentlich kleineren Vierungskuppel von St. Agostino rekonstruieren (1483).

Ausgeführt wurde von diesem Projekt fast nichts. Denn nach dem

¹⁾ Hans Willich, *Baukunst der Renaissance in Italien. Handbuch d. Kunstwissenschaft* Heft 3, 4, S. 95.

Tod Nikolaus' V. (1455) fehlt die treibende Kraft. Die alte Kirche bleibt intakt. Nur außerhalb ihrer Umfassungsmauern wird an der neuen Querhauswand und dem neuen Chor gearbeitet. Dieser letztere muß wohl zu stattlicher Höhe vorgeschritten gewesen sein. Sonst hätten die Baumeister des 16. Jh. nicht so viel Rücksicht darauf nehmen müssen. In den sog. provisorischen Chor verarbeitet, bestand diese Partie bis zur Niederlegung im Jahre 1585.

Mit der Thronbesteigung Julius' II. tritt die Frage des Neubaus in ihr erstes entscheidendes Stadium (1503). Die Erweiterung des Kirchenstaates versprach eine territoriale Machtstellung, wie sie kein Papst bisher besessen hatte. Der Zustrom von Geldmitteln aus dem Norden war stark. An Selbstbewußtsein stand der Papst hinter keinem Imperator zurück und seit vier Jahren war Bramante in Rom, der aus dem Kreis Leonardos kam und die Erfindungsgabe dieses Mannes mit vielseitiger künstlerischer Fachbildung verband. Weil Leonardo sich nicht entschließen kann, in päpstliche Dienste zu treten, verfügt Bramante ohne Nebenbuhler über das bauliche Schicksal von Rom. Die Elemente seines Stils sind teils umbrisch, teils oberitalienisch. Das Toskanische tritt vorläufig zurück. Daß Bramante von dem Projekt einer Längskirche ausgegangen sei, ist nicht erwiesen¹⁾. Möglicherweise hat er sich anfänglich nur mit einem Chor Neubau beschäftigt, der dem bestehenden Langhaus angegliedert werden sollte. Vierung und Chor konnten dann leicht die Form der Dreikonchenanlage annehmen. Anregungen von seiten Leonardos kommen hinzu. Die bereits projektierte Vierungskuppel wird überboten im Maßstab. Der Tempietto dient als Richtschnur des formalen Geschmacks. Außerdem kreuzt sich das Bauprojekt mit demjenigen einer Gruftkapelle für das Haus Rovere, die als Zentralbau an die Peterskirche angebaut werden und das Juliusgrab aufnehmen sollte²⁾. Aus dieser Gruppe von Ideen und Projekten geht

¹⁾ Geymüller (Ursprüngliche Entwürfe) und Gottschewski (Vasari VII, S. 27) nehmen an, daß dem Zentralbauprojekt von 1505 ein Langhausprojekt vorausgegangen sei. Diese Vermutung liegt insofern nah, als man von dem bestehenden Langhausbau ausging. Erhalten sind weder Grundrisse noch urkundliche Nachrichten über dieses früheste Stadium.

²⁾ Vasari, Vita di Giuliano da Sangallo, Bd. IV, S. 282. Von den erwähnten Entwürfen ist nichts erhalten. Vier Grundrisse für Zentralbauten, die F. Burger (Das Florentinische Grabmal, S. 314) für die Juliuskapelle in Anspruch nahm, sind von Dagobert Frey als zugehörig zu S. Giovanni de' Fiorentini erkannt worden. (Michelangelo-Studien IV, S. 68 f.) Die Papstkapelle wird also zum Urbild der Apostelkirche. Durch diese Ausweitung des Planes wird das Juliusgrab odbachlos. Unter die Peterskuppel, wo es seinem Sinn nach hingehört hätte, durfte man es nicht stellen. Der Raum wäre außerdem als Rahmen für etwas Figürliches zu groß gewesen. Zur Aufstellung in den Kreuzarmen war das Denkmal



Abb. 142. St. Peter. Pergamentplan Bramantes (Geymüller 3)

Bramantes Plan zu einer Zentralkuppelkirche hervor, die in offenem Widerspruch mit den Voraussetzungen des christlichen Kirchenbaues das objektiv Schöne mit der Weihe des Transzendentalen zu erfüllen bestimmt war (Abb. 142). Das Ewige hatte einen Bund mit dem Klassischen eingegangen, der unter so verschiedenartigen Kontrahenten zu schweren Konflikten führen mußte.

Es ist nicht zu entscheiden, ob die Übersteigerung des Projektes auf weltlichem Ehrgeiz beruht oder auf der Überzeugung, durch höchste Anspannung des monumentalen Willens unmittelbar die Zone des Himmlischen zu erreichen. Jedenfalls spricht Bramante die Absicht aus, das Pantheon auf den Friedenstempel setzen zu wollen¹⁾. Den Vergleich mit der Reinheit antiker Vorstellungen hält dieser Baugedanke nicht aus. Der Antike hätte es fernelegen, zwei Gebäude aufeinander zu türmen. Andererseits äußert sich gerade darin die geistige Kompliziertheit des jüngeren Zeitalters, das ja selbst zwei ganz

ungeeignet. Größtenteils an diesen Situationsfragen ist das Juliusgrab gescheitert. Es besteht bekanntlich als Wandgrab in S. Pietro in Vincoli. — Offenbar sind die Rundbauten im Grundriß des Antonio da Sangallo rechts und links vom provisorischen Chor als Gruftkapellen zu verstehen (Abb. 146). Später verschwindet das Projekt. Paul III. will für sein Grab den Veronikapfeiler in Anspruch nehmen. (Gregorovius, Die Grabdenkmäler der Päpste, 3. Aufl. S. 69 f.) Erst Urban VIII. versetzt es in den Westchor. Unter Alexander VII. taucht das Projekt einer zentral angelegten Gruftkapelle für die Päpste wieder auf. (Chantelou, Deutsche Ausg. S. 219.) Da es sich auch diesmal nicht realisieren läßt, nimmt man Grabstätten in S. Maria Maggiore und der Lateranskirche zu Hilfe.

¹⁾ Vasari-Gottschewski Bd. VII, 1. S. 28. Anm. Mit „Friedenstempel“ ist die Konstantinsbasilika gemeint.

verschiedene Weltanschauungen, die christliche und die heidnische, aufeinander geschichtet hatte. Bramantes Idee ist eine vorwiegend räumliche. Aber sie leidet unter einer gewissen Zwiespältigkeit. Kuppel und Saal hatten sich noch nicht verschmolzen. Noch weniger wäre es gelungen, den Außenbau, für dessen Behandlung die antiken Bauten keinen Anhaltspunkt boten, mit den Inneren in Einklang zu bringen. Er bleibt vorläufig das Schmerzenskind. Es muß eingestanden werden: was wir aus Medaillen und Stichen davon kennen, ist von erstaunlicher Häßlichkeit (Abb. 143). Die Umsetzung des Raumes ins Körperliche mißglückt vollständig. Wichtig ist aber dies: der Friedenstag war ein Langbau, der kreuzförmig entwickelt werden mußte, um einen Zentralbau abzugeben. Es handelt sich also nicht um das harmlose Spiel quadratischer Sockelbauten mit einem kreisförmigen Oberbau, wie etwa in der *Consolazione* in Todi, sondern um Räume von merklich verschiedenem Bewegungsinhalt, die zur Gruppe gefügt werden. Vielleicht liegt es an der Neuheit dieser Typenprägung, wenn der Kampf um die Grundform des Gebäudes während seiner hundertjährigen Baugeschichte bis zuletzt nicht zur Ruhe gekommen ist. Der Zentralplan wird aufgegeben, wiedergewonnen und wieder aufgegeben. Nur zum kleineren Teil möchte ich den Stilwillen des Barock für diese Schwankungen verantwortlich machen. Denn man kann weder behaupten, daß die Renaissance mit dem Langbau unzufrieden gewesen wäre, noch daß der Barock den Zentralbau als Ganzes verabscheut hätte. Die Typen bestehen vielmehr nebeneinander und unterliegen gleichermaßen der Umbildung in den Barock. Der Langbau ist der stabile Typus. Aus dem Vergleich des Gesù mit St. Andrea in Mantua geht hervor, wie wenig der Barock an dem hundert Jahre älteren System zu ändern fand¹⁾. Der Zentralbau ist stärkeren Wandlungen unterworfen. Vom gegliederten Zentralbau geht man über zum ungegliederten, d. h. zum totalen räumlichen Gefäß. Michelangelo selbst schafft die neue Zentralform in den Entwürfen für S. Giovanni dei Fiorentini²⁾. Aus dem gleichen Geschmack an räumlicher Totalität erklären sich die Rundkirchen Berninis und seine Vorliebe für das Pantheon, an dem er weniger die augusteische Feinheit der Vorhalle als die totale Raumwirkung des hadrianischen Kuppel-

¹⁾ Burckhardt, *Geschichte der Renaissance in Italien*. S. 152 und 154.

²⁾ Noch im Jahre 1559 fordert der Großherzog von Toskana für die Nationalkirche der Florentiner einen Zentralbau, trotzdem die Langhausjoche schon aufgerichtet waren. (Dag. Frey, *Michelangelo-Studien*, Kap. IV. S. 76 f.) Eine grundsätzliche Bevorzugung der Längskirche liegt damals noch nicht vor. Erst der Gesù (1568) bringt die Entscheidung zugunsten des Langbaues, wobei allerdings zu berücksichtigen ist, daß alle mit Klausur verbundenen Kirchen unabhängig vom Stilwandel die Längsform bevorzugen.



Abb. 143. St. Peter. Gründungsmedaille

baues bewundert hat. Ich kehre zu der Frage zurück, wie sich am Bau von St. Peter der besondere Wechsel der Systeme mit der allgemeinen Wandlung zur barocken Raumform verflochten und ausgewirkt hat.

Vor dem Baubeginn mußte zunächst das Zentrum bestimmt werden, von dem aus der gewaltige Zirkelschlag der Kuppelperipherie geführt werden sollte. Seine Lage stand nicht von vornherein fest. Das Petersgrab war ja, wie erwähnt, zu der Vierung Rossellinos in ein schiefes Verhältnis gerückt. Jetzt macht Bramante den Vorschlag, das Petersgrab zu verlegen und die Front der Kirche nach Süden zu orientieren, so daß der Obelisk des Caligula die Mitte des Atriums zieren würde. Wir hören, der Papst hätte dieses Ansinnen zurückgewiesen: die Peterskirche dürfe sich nicht nach dem heidnischen Denkmal richten, sondern nach dem Apostelgrab und dieses müsse bleiben, wo es ist¹⁾. Man hat diesen Bericht so gedeutet, das Apostelgrab hätte in die genaue Mitte des Kuppelraumes verlegt werden sollen²⁾. Es handelt sich aber um wesentlich mehr. Der Obelisk des Caligula, der als untransportabel galt, stand bis zum Jahre 1585 vor der Südseite der Kirche und zwar auf der Höhe des ersten Madernaschen Langhausjoches, d. h. vor der Front der heutigen Cappella del Coro. Die Stelle ist im Straßenpflaster der

¹⁾ Zeitgenössischer Bericht des Egidio da Viterbo, Biblioteca Angelica, Cod. C. 8, 19 f. 245; besprochen und abgedruckt bei Pastor, Geschichte der Päpste, Bd. III, S. 773 u. 931 f. — Steinmann, Die Sixtinische Kapelle, Bd. II, S. 53. — Vasari-Gottschewski, Bd. VII, S. 31 mit Anm. 36.

²⁾ Die Westtribuna, über deren endgültige Form und Lage noch nicht verfügt war, kam als Grabplatz noch nicht in Betracht.

Via della Sagrestia durch einen Denkstein bezeichnet¹⁾. Sie liegt außerdem genau in der Fortsetzung des westlichen Belvedereflügels. Nach dem Vorschlag Bramantes hätte sich also die Kuppel über einer ganz anderen Stelle wölben sollen, fast 70 Meter weiter östlich. Auf diese Weise hätte die Kirche weniger stark in die Erdmasse des Hügels eingeschnitten und außerdem wäre sie leichter mit dem Gebäudekomplex des Vatikans zu verbinden gewesen. Vielleicht sogar sollten Kirche und Palast in geordneten Fluchten reguliert werden²⁾. Allerdings hätte diese Verlegung der Kirche mit der Zerstörung der Sixtinischen Kapelle erkaufte werden müssen, in die Julius II. aus Pietät gegen seinen Oheim niemals eingewilligt hätte. Das Ergebnis der Verhandlungen war, daß die Mitte der Vierung Rossellinos als Kuppelzentrum beibehalten wurde. Das Apostelgrab blieb an der alten Stelle und wurde für die Zeit des Neubaues durch ein vorläufiges Sanctuarium geschützt³⁾. Ein Abstand von ca. 7 Metern zwischen dem Grab und dem Kuppelzentrum bestand also fort. Bekanntlich erhebt sich das Tabernakel Lorenzo Berninis aus diesem Grund nicht in der Mitte des Kuppelraumes. Auch die Verbindung der Kirche mit dem Palast blieb mangelhaft. Es wird später zu erwähnen sein, daß die Verlängerung der Peterskirche durch Maderna nicht zuletzt dazu bestimmt war, diesem Mangel abzuhelpfen. Höchst aufschlußreich, daß man die Orientierung der Kirchenfront nach Süden in Erwägung zog, wo keinerlei Auffahrtsstraßen vorhanden waren. Aus der heutigen Platzsituation wäre eine solche Maßnahme völlig unbegreiflich. In der Renaissance war die Lage anders und man empfand sie anders. Zwischen Kirche und Stadt lagen die alte vatikanische Mauer und die Benediktionsloggia Pauls II. Beide sollten erhalten bleiben (Abb. 129). Dort wäre also kein Vorraum übriggeblieben. Im Süden dagegen, der wertlos bebaut war, hätte man sehr wohl ein geräumiges Atrium anlegen können. Durch den Borgo Vecchio wäre man seitlich in diesen Bezirk eingetreten. Es entspricht dem Geschmack der Renaissance am geschlossenen Hofkomplex, daß die Kirche durch Umfassungsmauern von der Außenwelt abgeschlossen und als unalterier-

¹⁾ Die ursprüngliche Situation überliefert durch eine Zeichnung von Heemskerck; Egger, Römische Vedouten, Taf. 30.

²⁾ Ein ähnlicher Gedanke später durchgeführt in Kirche und Hotel des Invalides in Paris.

³⁾ Abgebildet in einer Zeichnung von Heemskerck; Egger, Römische Vedouten, Tafel 26. Im Jahre 1506 erfolgen Zahlungen für die Ummantelung des Sanctuariums. Karl Frey, Jahrbuch der preuß. Kunstsammlungen, Bd. 31, Beiheft S. 43. — Die Werkstücke waren in Peperin, das übrige in Verputz hergestellt. Vollendet wurde das Sanctuarium erst nach Bramantes Tod durch Baldassari Peruzzi. Vasari IV, S. 163.

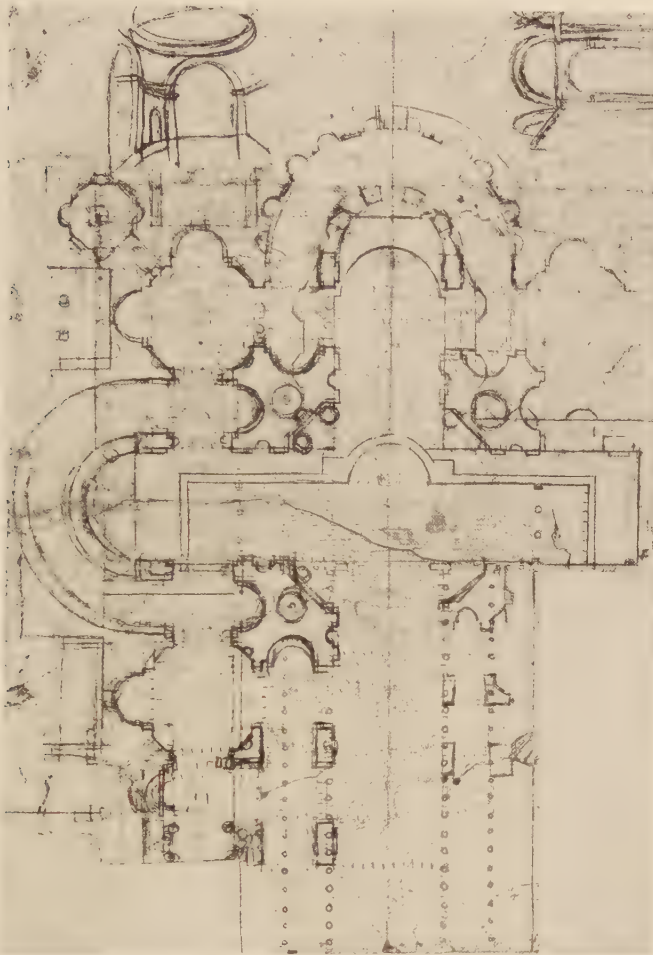


Abb. 144. St. Peter. Grundriß um 1514 (Geymüller 9)

bares Objekt auf allseitig gerahmter Plattform dargeboten werden sollte. Noch bis zum Ende des 16. Jhs. erwägt man eine solche hofartige Regulierung (Abb. 159). Erst seit der Preisgabe des Zentralplanes wendet sich das Interesse der barocken Vorplatzsituation zu. Nicht unabhängig von dieser Wandlung ist das Motiv der Benediktionsloggia. Solange man mit der Erhaltung der alten Loggia rechnet, genießen die Baumeister von St. Peter den Vorteil, sich nicht um dieses Requisit kümmern zu müssen, das naturgemäß kleinlich und durch seine Neigung zur Bogenarchitektur nicht sonderlich streng war. Erst Antonio da Sangallo beabsichtigt den Abbruch des alten Mauergürtels, und seitdem besteht die Frage, wie die Benediktionsloggia in die Kir-

chenfront verarbeitet werden könnte. Es wird zu entwickeln sein, wie Michelangelo gegen das Loggienmotiv angekämpft hat. Wie er es unterdrücken wollte und schließlich Madernas Fassadenbau größtenteils der Wiedereinführung des Loggienraumes gewidmet ist.

Nicht weniger verantwortungsvoll als die Festsetzung des Kuppelzentrums war die Abmessung des Kuppeldurchmessers, der die Maßstäbe für alles Spätere abgab. Für diese Spannweite gab es kein bindendes Maß¹⁾. Anfänglich sollen 200 palmi (44,68 m) dafür vorgesehen gewesen sein²⁾. Später begnügt man sich mit 186 palmi (41,55 m), noch immer ein Kolossalmaß, das die inneren Seitenschiffe der alten Basilika in seinen Umfang einbezog (Abb. 144). Man richtet sich nach der statisch ganz anders fundierten Pantheonkuppel, deren Durchmesser annähernd erreicht wird (42,70). Die mutmaßliche Vierungskuppel Rossellinos hätte einen Durchmesser von 103 palmi (23 m) besessen. In diesen Maßbestimmungen, die unbedenklich dem alten Bau aufgenötigt wurden, lag eine nicht zu unterschätzende Gefahr für das Gelingen, nicht nur weil die Grenzen des technisch Erprobten damit überschritten waren, sondern weil ein so reich gegliedertes Gebilde wie Bramantes Zentralkirche die Anwendung von Kolossalmassen nur widerwillig gestattet. Die Basiliken lösten von alters her die kühnen baulichen Aufgaben, die ihnen gestellt waren, auf Grund einer primitiven, geradlinigen Mauerführung und einer ebenso primitiven Statik. Man konnte sie ungehindert vergrößern, solange sich noch ein System für die Balkenlagen des Dachstuhles finden ließ. Dagegen war es eine unerhörte Kühnheit, wenn nicht ein Mißgriff, die Grundmaße einer der größten Basiliken der Christenheit eher gesteigert als reduziert auf einen gewölbten Zentralbau anzuwenden, dessen reichgegliederte Wände eine kaum vorstellbare Menge von Meißelarbeit und dessen Statik die größte technische Vorsicht erforderten. Tatsächlich sind die großen Maßstäbe dem künstlerischen Eindruck des Baues nicht unbedingt günstig. Denn die perspektivische Verflüchtigung tritt stellenweise schon so stark in Kraft, daß der Eindruck von Größe verloren geht und die formale Zusammengehörigkeit der Formen schon gar nicht mehr optisch genossen, sondern nur noch verstandesmäßig rekonstruiert werden kann. Wenn man ein so prächtiges Bauwerk — so urteilt Vasari — in beschei-

¹⁾ Dagobert Frey, *Miscellanea Francesco Ehrle*, Rom 1924, Bd. I, S. 438 f.

²⁾ Geymüller, *Les Du Cerceau*, S. 18. Bei diesem Ausmaß hätte der Kuppelraum — ähnlich wie in Florenz — sich aus dem gleichseitigen Achteck entwickelt. Diese Rücksicht scheint für die Abmessung tatsächlich maßgebend gewesen zu sein. Auf dem Grundriß Geymüller 9 (Abb 144) ist im Helenapfeiler die eine Seite dieses Achtecks eingezeichnet. Sie läuft durch die Mitte der Wendeltreppen.

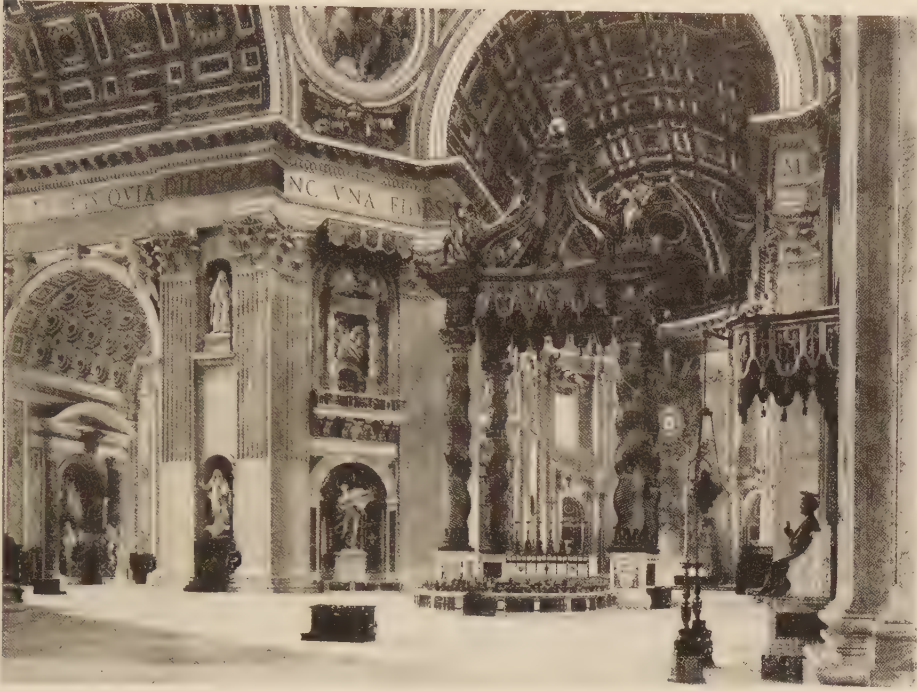


Abb. 145. St. Peter. Vierungspfeiler

denen Dimensionen ausgeführt hätte, wäre niemand auf die Notwendigkeit verfallen, es zu vergrößern¹⁾. So aber sei umgekehrt eine Verkleinerung nötig geworden, und diese habe Michelangelo so meisterhaft durchgeführt, daß das Gebäude jetzt von kleinerem Umfang, aber von stärkerem Effekt sei als früher²⁾. Schon in den frühesten Stadien des Neubaues hat die Größe der Kuppel auf die Form der Vierungspfeiler keinen günstigen Einfluß ausgeübt (Abb. 145). Denn die Breite der Kreuzarme mit 110 palmi (24.60) blieb konstant, und je weiter der eingeschriebene Kreis um sich griff, desto mehr näherte sich der von den Vierungspfeilern umstellte Raum dem gleichseitigen Achteck. Die Pfeiler erhielten also unförmig breite Stirnseiten, und es fragte sich, wie man diesem Mangel auf dekorativem Wege abhelfen würde. Die übrigen Wände hatte Bramante mit einem System von Kolossalpilastern überzogen, die sich mit den Arkaden zu einer Triumphbogenarchitektur zusammenschließen³⁾. Das Motiv war nicht neu. Alberti hatte es in

¹⁾ Vita des Bramante, Bd. IV, S. 163. — Vasari-Gottschewski, Bd. VII, S. 30.

²⁾ Vita des Michelangelo Bd. VII, S. 220 f.

³⁾ Geymüllers Annahme, daß Bramante von mehrgeschossigen Ordnungen ausgegangen und erst im Lauf der Arbeit zur Kolossalordnung vorgeschritten sei, ist

St. Andrea in Mantua ähnlich angewandt. Am wenigsten eignete es sich aber zur Eckbildung. An den Kuppelpfeilern bricht das System ab. Man muß sich also mit der Tatsache abfinden, daß gerade in diesen Pfeilern, die doch das Originalste sind, was sich von Bramante erhalten hat, wahrlich nichts von Eurhythmie zu finden ist. Ebenso haben die Rundmedaillons in den Zwickeln eine bedrohliche Unförmigkeit angenommen. Für den Bau des Barock lag darin allerdings ein Vorzug. Denn es ist ein wahrhaft barocker Effekt, wie an den Kuppelpfeilern die elementare Masse zu Wort kommt. Wie aber sollte man die Stirnseiten verkleiden? Bramante plant eine Kolossalnische mit krönender Tablette¹⁾. Sangallo behält diese Lösung bei, obwohl es sich herausgestellt hatte, daß man die Nischen nicht in voller Tiefe ausheben dürfe (Abb. 152). Michelangelo stellt zwei herbe, unprofilierte Nischen übereinander, bezeichnenderweise die größere oben. Er leugnet damit die Geschoßteilung, die durch den Arkadenkämpfer gegeben ist (Abb. 153). Nach Ferrabosco waren diese Nischen mit Muscheln, Tabletten und krönendem Baldachin dekoriert worden. Das war die Situation, die Bernini vorfand und mit seiner bekannten Prunkdekoration überzog.

Die Höhe der Seitenwände, bis zum Kranzgesims gemessen, hat Bramante ursprünglich auf 27 m festgesetzt, so daß sie zur Breite der Schiffe (24.60 m) in einem aktiven Verhältnis gestanden hätte. Das ändert sich erst später durch den Einbau des neuen Fußbodens.

Es wäre verfehlt, wenn man darin fortfahren wollte, den ursprünglichen Entwürfen Bramantes einen höheren Vollendungsgrad anzudichten, als er uns tatsächlich überliefert ist. Selbst die sorgsamste Rekonstruktion würde dem historischen Sachverhalt zuwiderlaufen. Denn soweit war der Bau eben doch Kathedrale, der Baubetrieb soweit Hüttenbetrieb, daß der einzelne Künstler nicht hoffen konnte, das Werk bis zur Unabänderlichkeit durchzuführen. Er begnügt sich damit, die Direktiven zu geben und die Forderungen des Tages zu erfüllen. Die Vollendung fiel anderen zu, und es wäre verlorene Mühe gewesen, die Pläne zu detaillieren für eine Zukunft, die man nicht übersah. Im Mittelalter hatte man ja allgemein in dem gottseligen Optimismus gebaut, die Späteren würden mit dem Begonnenen schon irgendwie fertig werden.

für das System und die Vierungspfeiler unerwiesen. Nur an der Innenwand der Tribune läßt sich diese Entwicklung feststellen.

¹⁾ Die Säulendekoration, wie sie auf dem Grundriß Geymüller 9 verzeichnet ist, wäre wegen ihrer Kolossalität kaum ausführbar gewesen. Sie wurde faktisch nicht in Angriff genommen. Vgl. den perspektivischen Riß von Baldassare Peruzzi, Geymüller, Taf. 2 und Textfigur 19. — Dagobert Frey, Bramante-Studien, S. 28 und Taf. III.

Die Bauten sind oft geflickt genug. Von einem Werk der Renaissance möchte man die bewußtere Verfolgung eines formalen Programms erwarten. Daher hat Geymüller angenommen, der Bau müsse als ein vollendeter vor dem geistigen Auge Bramantes gestanden haben. Aber gerade das scheint mir nicht der Fall gewesen zu sein. Sein Vorgehen ist fragmentarisch, und es gehörte zu den Paradoxien, in die eine Renaissance-Kathedrale sich verstricken mußte, daß der klassische Wille des Baumeisters der Trübung durch seine Nachfolger ausgesetzt war. Dieser Mangel wurde stark empfunden und man sann auf Abhilfe: in der Bauhütte von St. Peter hat sich das System herausgebildet, an das im Mittelalter gar nicht zu denken gewesen war, die maßgebenden Entwürfe in Kupferstich oder Holzschnitt zu veröffentlichen und womöglich sicherzustellen. Bramante hat allerdings noch keinen Anteil daran. Seine Absichten sind vorwiegend aus Grundrissen bekannt. Vom Innenbau ist Serlios Kuppelquerschnitt ein authentisches, aber spätes Zeugnis (publiziert 1537) und unsere Kenntnis vom Außenbau stützt sich auf sehr unzuverlässige Dokumente. (Medaillen und Stiche nach Medaillen.) Erst von dem Projekt Antonio da Sangallos ab können wir die Baugeschichte von St. Peter aus einer geschlossenen Folge von Kupferstichen ablesen.

Von den erhaltenen Grundrissen kann nur der Pergamentplan der Uffizien (Geymüller, Taf. 3) auf Bramantes Urheberchaft Anspruch machen, und gerade dieser ist Idealprojekt. Ausführbar war der Bau auf dieser Grundlage nicht¹⁾. Die Kuppelpfeiler sind schwächlich, die Gurten schmal, die Pilasterpaare entsprechend eng und die Kreuzarme zweijochig gebildet (Abb. 142). Auf diesem zarten Gestänge, das in Venedig seine nächsten Analogien hat, hätte die massive Kuppel gar nicht ruhen können. Bramante verstärkt daher die Pfeiler und läßt in der Jochfolge eine entsprechende Verkürzung eintreten: er bildet die Kreuzarme nur noch aus einem Joch, das von breiten Gurten gerahmt ist. Die sich ergebende Grundrißfigur wäre ohne Frage schön gewesen. Aber offenbar blieb in der statischen Rechnung ein unaufgelöster Rest zurück. Mit dem Augenblick nämlich, wo die Verkürzung der Kreuzarme eintritt, taucht das ungewöhnliche Motiv der Umgänge auf²⁾. Es ist mittelalterlicher Herkunft, für den Innenbau nur von geringem

¹⁾ Neuerdings hat Dagobert Frey wieder darauf hingewiesen. (Bramante-Studien, Kap. I, S. 8 f.) Der Denkmalswert des Blattes ist von den älteren Renaissanceforschern überschätzt worden. Die Realisierbarkeit des Entwurfes wird auch in den Handbüchern meist zu optimistisch beurteilt.

²⁾ Dieses Stadium der Entwicklung wird durch den schönsten der Renaissancegrundrisse, denjenigen des Baldassare Peruzzi veranschaulicht. (Burckhardt, Geschichte der Renaissance, V. Aufl., S. 125, Abb. 105.) Ferner durch die Grund-

Vorteil und für das Äußere geradezu zersetzend. Ich kann nur einen Notbehelf darin sehen. Offenbar verlief die statische Stützlinie so schräg, daß sie in den Tribunen aus der Steinmasse herausgetreten wäre. Die Umgänge aber boten die nötigen Widerlager. Aus diesem praktischen Grund hat man die Umgänge bis zum Jahre 1546 nicht anzutasten gewagt. Erst Michelangelo stößt die alte statische Rechnung um und kann daher auf die Umgänge verzichten.

Das Zentralprojekt Bramantes hat an Greifbarkeit verloren. Um so mehr wendet sich unser Interesse den Begleitumständen zu: es handelt sich um die Beteiligung Giuliano da Sangallos an dem Bau und um die Preisgabe des Zentralplanes durch Bramante selbst, d. h. um die Entstehung des ersten Langhausprojektes, das von etwa 1510 bis 1521, also während der eigentlichen Hochrenaissance das maßgebende gewesen ist. Giuliano hatte schon vor dem Eintreffen Bramantes in Rom eine leitende Stellung in der Bauhütte von St. Peter innegehabt, und da er zu der Kommission gehörte, die über die Aufstellung des Juliusgrabes zu befinden hatte, war es anzunehmen, daß auch er Pläne für St. Peter eingereicht hat. Neuerdings hat Dagobert Frey Entwürfe für einen Zentralbau, die sich in der Albertina befinden, mit diesen Arbeiten Giulianos in Zusammenhang gebracht¹⁾. In der Tat ergänzen sie Bramantes Projekt aufs glücklichste. Die Abhandlung enthält bedeutsame systematische Hinweise. Frey erkennt darin eine Auseinandersetzung des florentinischen Körpergefühls mit dem durch Bramante vertretenen oberitalienischen Raumgeschmack. Der Florentiner bildet den Raum aus Zellen, gleichsam über einem Raster. Bramante geht vom Totalraum aus und gliedert ihn durch Teilungen (S. 446 f.). Es ist dasselbe, was Paul Frankl die additive und divisive Raumkomposition genannt hat²⁾. Der Vergleich lehrt, daß die Baukunst von Florenz ohne Einwirkung der lombardischen Raumschönheit keine Klassik hätte erzeugen können und umgekehrt der labile, etwas zu hohle Raumgeschmack Bramantes der Festigung durch florentinische Sachlichkeit sehr wohl bedurfte. Erst die Durchdringung der beiden Typen schafft die Ultima maniera. Für die Umbildung der Peterskirche in einen Barockbau war

rißentwürfe Geymüller Taf. 9, die Dag. Frey dem Francesco da Sangallo zuschreibt. Vgl. Bramante-Studien S. 16 f. (Abb. 144).

¹⁾ Dagobert Frey, Ein unbekannter Entwurf Giuliano da Sangallos für die Peterskirche in Rom. *Miscellanea Francesco Ehrle, Scritti di Storia e Paleografia*, Rom 1924, Bd. I, 2, S. 432 ff. Dort publiziert zwei Grundrisse, ein Querschnitt und ein Fassadenriß. Albertina, Architekturzeichnungen Rom XXX, 789—91.

²⁾ Paul Frankl, *Die Entwicklungsphasen der neueren Baukunst*, Leipzig 1914, Kapitel I, *Entwicklungsphasen der Raumform*, S. 23 ff.

es ohne Frage ein förderliches Moment, daß Bramante von totalen Vorstellungen ausgegangen war. Dagegen hat Giuliano die Kleinteiligkeit des florentinischen Quattrocento auch in Rom nicht überwunden. Zur Ausführung kam sein Projekt nicht in Frage. Frey hat es aber wahrscheinlich gemacht, daß Giuliano auf das erste Langhausprojekt maßgebenden Einfluß ausgeübt hat (S. 445).

Wenn man erwägt, daß Bramantes Zentralprojekt nur in vagen Umrissen existierte und die florentinischen Gegenvorschläge den Vorzug der Sachlichkeit auf ihrer Seite hatten, so findet man es weniger befremdend, daß Bramante in seinen letzten Lebensjahren den Zentralplan aufgegeben und einen Langhausbau in Angriff genommen haben soll. Für die Richtigkeit dieser Annahme hat sich ein bündiger Beweis bis heute nicht erbringen lassen¹⁾. Sicher ist, daß wir den Bau in den Händen Raffaels als Längskirche wiederfinden. Der Rossellinochor ist mit einer polygonalen Wandarchitektur umkleidet, sicher zu dem Zweck, um als definitiver Chor bestehen zu bleiben²⁾. Nicht nur die Idee des Zentralbaues, sondern auch die der Dreikonchenanlage ist aufgegeben. Die Nebenkuppeln sind verschwunden. Die Form der Querhaustribunen ist dagegen beibehalten worden. Raffael beginnt mit der Fundamentierung der Südtribuna. An dem Typus des Bauwerkes wird Raffael schwerlich etwas geändert haben. Wir hören zwar, daß er vor seiner formellen Anstellung im Sommer 1514 Grundrisse für St. Peter entworfen und ein Modell angefertigt hat³⁾. Die Arbeiten werden sich vermutlich auf das Langhaus bezogen haben. Es wird daran experimentiert, ob man Nebenzentren einsetzen und die Jochfolge rhythmisieren, oder eine Reihung gleichförmiger Glieder anordnen solle. Ob man den Charakter der fünfschiffigen Kirche wahren oder die Räume in drei Schiffe zusammenziehen solle. Zur Beurteilung von Raffaels Absichten wird

¹⁾ Insbesondere müßte nachgewiesen werden, ob die Langhauspfeiler auf dem Plan Geymüller Nr. 9 (Abb. 144) wirklich als Ausführungsform Bramantes zu deuten sind. Dagobert Frey, *Bramante-Studien*, S. 11 f., hält diesen Fall für gegeben. Demnach würde sich die Nachricht des Onophrius Panvinus von der Verlängerung der Kirche durch Bramante bestätigen. (De Vaticana Basilica, vgl. Burckhardt, *Geschichte der Renaissance*, V. Aufl., S. 10 u. 124.) Die Entscheidung dieser Frage hängt wesentlich davon ab, ob man der Zuschreibung des betreffenden Grundrisses an Francesco da Sangallo zustimmt oder nicht. — Der oben S. 90 erwähnte Schnitt durch eine Längskirche (Geymüller, Taf. 25, Fig. 3) scheint mir frühestens in den zwanziger Jahren entstanden zu sein.

²⁾ Egger, *Römische Veduten*, Taf. 40. — Dag. Frey, *Miscellanea Francesco Ehrle*, S. 433. — Die Ummantelung stammt noch von Bramante selbst.

³⁾ Über die Grundrisse vgl. Karl Frey, *Regesten*, Jahrb. d. preuß. Kunstsammlungen, Bd. 31, Beiheft S. 52. — Das Modell bezeugt durch Raffaels Brief an Castiglione, Bottari, *Lettere pittoriche I*, S. 116. — Deutsch bei Guhl-Rosenberg, S. 95.

man den verfälschten Serliogrundriß (Lib. III, pag 37) am besten völlig ausschalten. Er setzt sich aus längst überholten Teilstücken zusammen: falsche Kuppelpfeiler, die nicht der Ausführung Bramantes, sondern seinem vorläufigen Idealprojekt entnommen sind, infolgedessen ein falsches Wandsystem und zu schmal bemessene Umgänge. Dagegen wird das Stadium, in dem der Bau sich während der Amtszeit Raffaels befunden hat, vorzüglich veranschaulicht durch den Grundriß Geymüller, Taf. 35, Fig. 4, der vermutlich von Antonio da Sangallo nach Plänen seines Onkels Giuliano angefertigt ist (Abb. 146). Das aktuelle Problem war damals die Anstückung der Tribünen, die nicht unbedeutende Schwierigkeiten gemacht hat. Rechts ist ein eigenes Joch dafür eingeschaltet. Links wird an den Gegenpfeiler ein dritter Pilaster herangeschoben und mit den beiden anderen verkuppelt. Dieses Motiv der Kuppelung, das in so großen Verhältnissen von barocker Wirkung ist, würde man in dem Bau der Hochrenaissance kaum erwarten. Es war durch praktische Notwendigkeiten bedingt und hat sich im heutigen Wandsystem als eine höchst eigenartige Erinnerung an die Amtsperiode Raffaels erhalten.

Um den Verlauf der Baugeschichte von St. Peter über Bramantes Tod hinaus zu verstehen, muß man sich vergegenwärtigen, daß das Amt des obersten Baumeisters lebenslänglich vergeben wurde¹⁾. Zum Teil entspricht diese Maßnahme der kirchlichen Ämterbesetzung, zum Teil erklärt sie sich aus der kaum vorstellbaren Verantwortung, die auf dem obersten Baumeister gelastet hat. Der kolossale Bau, der an Ausdehnung die größten Kathedralen des Mittelalters übertrifft, stand zu der kleinen Renaissancestadt in einem ähnlich beherrschenden Verhältnis, wie das in den mittelalterlichen Städten der Fall gewesen war, und man hätte die erdrückende Größe noch stärker empfunden, wenn St. Peter zentral gelegen gewesen wäre. In Zeiten reger Bautätigkeit lebt die halbe Stadt aus der Bauhütte, und wenn der Bau stockt, kommt es zu Abwanderungen der Bevölkerung. Der Bau der Kathedrale ist also, fast wie im mittelalterlichen Wirtschaftskörper, das regulierende Instrument, durch das die Mittel der Kirche an den Privatmann weitergeleitet werden. Während aber der gotische Baumeister vom Willen der Gesamtheit getragen ist und sozusagen nur das ausspricht oder klarer ausspricht, was alle sagen wollen, trägt der Baumeister von

¹⁾ Ursprünglich bestand dieses Recht nur gewohnheitsmäßig. Erst im Kontrakt mit Michelangelo wird es formell geregelt. Das vatikanische und sonstige päpstliche Bauwesen unterstand seit dem Tod Raffaels einer Nachbarinstanz, von der aus wiederholt Eingriffe in die Bauhütte von St. Peter unternommen worden sind. Erst Maderna vereinigt wieder beide Befugnisse, ebenso sein Nachfolger Bernini, der nahezu eine Generalintendanz über das römische Bauwesen ausübt.

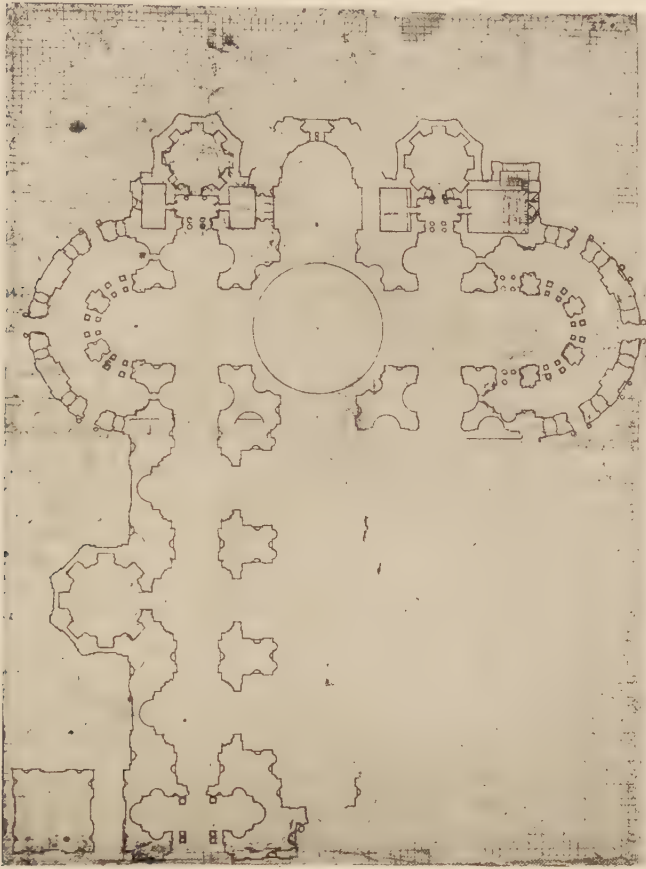


Abb. 146. St. Peter. Grundriß um 1516
(Antonio da Sangallo)

St. Peter die Verantwortung individuell. Er haftet persönlich für den künstlerischen und technischen Ausfall und nicht selten wird er in die Lage versetzt, dem Volk und sogar dem Bauherrn seine höhere Einsicht aufzwingen zu müssen. Nun stelle man sich vor, was durch die Lebenslänglichkeit des Amtes an Stabilität, aber auch andererseits an individueller Zufälligkeit in den Baubetrieb hineingetragen wurde. Die Pontifikate wechseln naturgemäß rascher als die Amtsperioden der Baumeister. Neben dem kirchlichen Pontifikat läuft also ein Baupontifikat von ganz anderem zeitlichen Rhythmus, und die Folge davon ist, daß nicht jeder Papst und somit auch nicht jede Stilwelle auf die Entwicklung von St. Peter hat einwirken können. Programmänderungen konnten nur von denjenigen Päpsten vorgenommen werden, in deren

Pontifikat der oberste Baumeister starb, und es hing vom Zufall ab, ob dieses Ereignis gerade unter einem künstlerisch urteilsfähigen Papst eintrat. Im allgemeinen ist der Wechsel des Amtes von schweren Konflikten begleitet. Zuweilen wächst er sich zu einem Systemwechsel aus. Denn gegen die Macht der obersten Bauleitung besteht in allen Stadien der Entwicklung eine Oppositionsgruppe, die im Augenblick der Krisis eine fieberhafte Tätigkeit entfaltet. Die heftigsten Kämpfe, von denen wir hören, entstehen um das Erbe Michelangelos. Ich komme unten darauf zurück.

Nach dem Tod Bramantes hat sich die Neubesetzung des Amtes in friedlichen Formen abgespielt. Für die Wahl Raffaels, die wir nicht als glücklich bezeichnen würden, ist Bramante noch selbst verantwortlich. Er schlägt ihn als Nachfolger vor, obwohl in Peruzzi ein Mann zur Verfügung stand, der zwar im einzelnen keinen sonderlich sicheren Geschmack besaß, im ganzen aber den höheren Monumentalsinn und das reifere Verständnis für die Notwendigkeiten des kommenden Barockstiles aufzuweisen hatte. Peruzzis Verdienste um den Bau werden erst ein Jahr vor seinem Tod amtlich anerkannt, indem er dem obersten Baumeister, Antonio da Sangallo, als gleichberechtigt an die Seite gestellt wird¹⁾. Man kann sich des Eindrucks nicht erwehren, Antonio habe die Großartigkeit seiner Entwürfe zum Teil der Genialität Peruzzis zu verdanken. Peruzzi, der Sienese, arbeitete weniger schreinermäßig als Sangallo und mehr aus der optischen Anschauung heraus. Darin blieb er den florentinischen Baumeistern bis zuletzt überlegen.

Mit der Ernennung Raffaels hatte man einen Sprung ins Dunkle getan und scheint sich dessen bewußt gewesen zu sein. Denn seine Verdienste werden amtlich übertrieben, und trotzdem werden ihm zwei erfahrene Fachleute, Fra Giocondo als magister und Giuliano da Sangallo als *administer et coadjutor beigeordnet*²⁾. Der erstere stirbt 1515, der zweite zieht sich noch im gleichen Jahr nach Florenz zurück und stirbt 1516. Raffael bekommt freie Hand, ohne daß an dem Bau ein erneutes Einsetzen seiner Energie zu erkennen wäre. Als Bramante

¹⁾ Peruzzi stirbt am 5. Januar 1536. — K. Frey, Regesten, Jahrb. d. preuß. Kunstsammlungen, Bd 31, Beiheft S. 92 und Bd. 33, Beiheft S. 11.

²⁾ Das Anstellungsbreve Raffaels vom 1. August 1514 veröffentlicht von Bottari, *Lettere pittoriche* VI 2. — Deutsch bei Guhl-Rosenberg, *Künstlerbriefe* I, S. 96. — Über die Anstellung Fra Giocondos vgl. Pastor, *Geschichte der Päpste* IV 1, S. 544 Anm. — Näheres über die angebliche Tätigkeit Raffaels als Kommissar der Altertümer bei Julius Vogel, *Bramante und Raffael*, Leipzig 1910, S. 76 ff. — Giuliano da Sangallo war noch zu Lebzeiten Bramantes als Koadjutor angestellt worden. Anstellungsurkunde vom 1. Januar 1514, vgl. Dag. Frey, *Miscellanea Ehrle*, S. 442.

starb, waren die vier Kuppelpfeiler und die zugehörigen Vierungsbogen aufgemauert, ferner die vier Contrepfeiler des Querhauses in $\frac{3}{4}$ Höhe aufgeführt, und merkwürdigerweise hatte Bramante schon mit dekorativen Arbeiten begonnen (Abb. 149). Er hatte die prachtvollen Kassetten der Vierungsbogen, die wir noch heute bewundern, in Gußtechnik auf die Ziegelmauern gepreßt und damit dem übrigen Zustand des Baues soweit vorgegriffen, daß die dekorierten Fragmente wie eine Ruine in die Luft ragten¹⁾. Unter Raffaels Leitung werden die ersten Arkaden im südlichen Querhaus gewölbt. Im übrigen ist St. Peter für ihn kein tektonisches, sondern ein dekoratives Problem. Ohne Rücksicht auf den fragmentarischen Zustand des Bauwerks verfolgt er den Plan, aus St. Peter eine unerhörte Prachtwirkung hervorzuholen. Die vatikanischen Loggien ins Riesige übersetzt! Stellenweise arbeitet er schon mit Marmorgesimsen²⁾. Tatsächlich hat er die Nischen in den Contrepfeilern, die sog. 40 Palmennischen, ähnlich dekoriert wie die Prunknischen im Gartensaal der Villa Madama. Die Grenzen zwischen sakraler und profaner Bauweise verwischen sich. Vorhanden ist nichts mehr von diesen Dekorationen. Sie sind dem Einbau der Wendeltreppen durch Michelangelo zum Opfer gefallen. Nur der Idee nach ist das alte Prunkmotiv in den Inkrustationen des 17. Jh. wieder durchgeschlagen.

Mit dem Außenbau sich zu beschäftigen, hatte man vorerst wenig Anlaß. Die Umfassungsmauern konnten ohnedies noch lange nicht aufgerichtet werden. Wie Raffael sich das Äußere vorgestellt hat, dafür fehlt jeder Anhaltspunkt. Wir besitzen aber sog. Rapidskizzen, die sich mit dem Äußern des Bauwerkes beschäftigen und zweifellos der Amtsperiode Raffaels angehören: eine Choransicht (Abb. 147) und eine Fassadenskizze, die Geymüller dem Baldassare Peruzzi zuschreibt (Abb. 148). Die Choransicht kann zwar mit keinem der erhaltenen Grundrisse in Einklang gebracht werden³⁾. Ecktürme und Nebenkuppeln, die schon in Bramantes Idealbau in eine peinliche Rivalität geraten waren, sind abgetragen vorgestellt, ohne daß für die Erdgeschoßräume Lichtquellen erschlossen worden wären. Man erwog es also, den staffelförmigen Aufstieg, der durch die Umgänge nahegelegt war, auf das Ganze zu übertragen, um den Vorteil von Hochschiffenstern und die klare Sicht-

¹⁾ Die Ornamente waren offenbar wetterbeständig. Vasari bezeichnet dieses Gießen von Travertinstuck als eine Erfindung Bramantes (Bd. IV, S. 160, 162). Die Bogen als solche waren nicht in Gußtechnik, sondern aus Ziegeln hergestellt. An anderer Stelle nimmt Vasari die gleiche Erfindung für Giuliano da Sangallo in Anspruch (Bd. IV, S. 291).

²⁾ Memoriale des A. da Sangallo, Artikel 10. — Vasari Bd. V, S. 477.

³⁾ Dagobert Frey nimmt das Blatt für Sallustio Peruzzi in Anspruch. Ich halte diese Zuschreibung aus chronologischen Gründen nicht für wahrscheinlich.

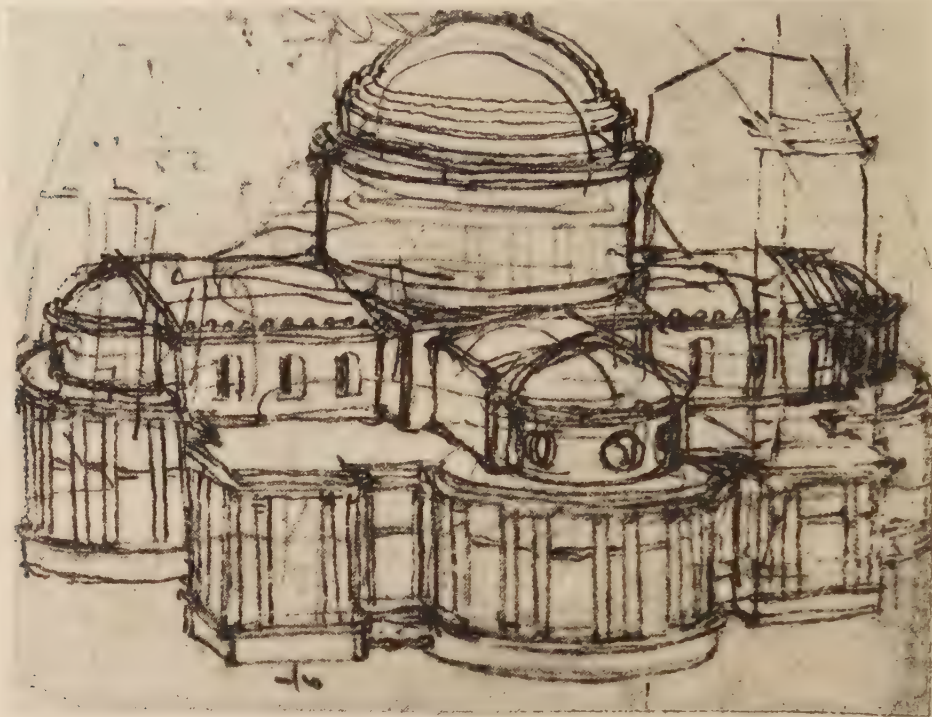


Abb. 147. St. Peter. Chorpartie (Geymüller 18, 2)

barkeit der Kreuzform zu genießen. Aus dem Ganzen geht deutlich hervor, daß die romanischen Stilelemente, die Bramante aus der Lombardei mitgebracht hatte, nicht überwunden sind, sondern eher verstärkt auftreten. Daher die Unzufriedenheit der Nachfolger mit diesen Vorschlägen. Unter Sangallo erfolgt eine vollständige Neuordnung der kubischen Verhältnisse.

Im Zusammenhang mit dem Langhausprojekt muß man sich in der Amtsperiode Raffaels viel mit dem Fassadenproblem beschäftigt haben. Aber eine eigentliche Raffael-Fassade besitzen wir nicht. Die abgebildete Skizze bezieht sich auf einen Zentralbau, dessen vordere Tribuna rechtwinklig umkleidet ist. Daher die Zuschreibung an Peruzzi. Die Größe des Grundquadrates zusammen mit der relativ geringen Raumhöhe ergeben unangenehm breite, gedrungene Fassadenverhältnisse. Die Ecktürme sind zu Eckrisaliten herabgemindert, offenbar um den Nebenkuppeln die Vermittlung zur Hauptkuppel zu überlassen. Wir nähern uns damit dem Umriß, wie ihn später Michelangelo gestaltet hat. Man beachte wohl: die Peruzzi-Fassade entsteht gleichzeitig



Abb. 148. St. Peter. Fassadenskizze (Geymüller 20, 3)

mit der Fassade von S. Lorenzo in Florenz. Auch ihr waren Projekte des Giuliano da Sangallo vorausgegangen. Für Rom hätte sie den Eintritt in den Barock bedeutet.

Nach dem Tode Raffaels vergibt Leo X. das Amt zum zweiten Male, ein Recht, das keinem der übrigen Päpste zufiel. Peruzzi wird zum zweiten Male übergangen. Leos Wahl fällt auf Antonio da Sangallo, der gestützt auf die Empfehlung des Hauses Farnese seit dem Tode seines Onkels Giuliano als Koadjutor Raffaels an dem Bau von St. Peter beschäftigt war¹⁾. Es ist bekannt, daß die Medici der Familie Sangallo zu Dank verpflichtet waren. Die Bedeutung dieses Vorgangs liegt darin, daß nach den lombardischen und urbinatischen Anfängen, aus denen der Bau hervorgegangen war, nunmehr die florentinische Tradition die Oberhand gewinnt. Sie spielt am Bau von St. Peter keine glückliche Rolle. Man spürt deutlich, daß der Sinn für das Erhabene den Florentinern nicht im Blut lag. Während Sangallos Amtszeit rückt der Bau aus dem Bereich des Hypothetischen in das einer gesicherten Überlieferung. Wir besitzen das Memoriale Sangallos, offenbar eine Brief-

¹⁾ Anstellungsurkunde vom 1. Dez. 1516. — K. Frey, Regesten, Jahrb. d. preuß. Kunstsammlungen, Bd. 31, Beiheft S. 46 und 56.

skizze, in der er an dem bisherigen Bauplan Kritik übt¹⁾. Ferner die Urteile, die Michelangelo über die Arbeiten seines Vorgängers gefällt hat²⁾. Drittens die vier prachtvollen Stiche des Antonio Labacco, wie erwähnt die ersten in Kupferstich publizierten Bauprojekte³⁾. Endlich das Holzmodell, das heute im Dommuseum von St. Peter aufbewahrt wird⁴⁾. Sangallo hat das oberste Amt 25 Jahre lang innegehabt, den Bau aber wenig gefördert. Michelangelo hat ihn sicher nicht zu Unrecht der absichtlichen Verschleppung des Baues bezichtigt. Im heutigen Bau kann man kaum einen Stein bezeichnen, der nach seinem Willen gesetzt wäre. Wie aus der Heemskerck-Vedoute von 1535 hervorgeht, war an dem Bau seit dem Tode Raffaels nichts Nennenswerthes geschehen (Abb. 149). Krieg, Seuchen, Geldmangel und die Glaubensspaltung lassen die Stockung begreiflich erscheinen. Auch nach der Thronbesteigung Pauls III. kommen die Arbeiten nur langsam in Fluß. Zunächst mußte die kirchenstaatliche Finanzreform durchgeführt werden. Statt der ausländischen sind es jetzt größtenteils intern-italienische Mittel, die für den Bau verwendet werden. Im Jahre 1535 wird die Wölbung des südlichen Kreuzarmes in Angriff genommen⁵⁾. Erst von 1538 ab, etwa gleichzeitig mit dem Beginn der Modellanfertigung, ist in Zahlungen und Materiallieferungen eine energische Steigerung des Baubetriebes festzustellen⁶⁾. Was im heutigen

¹⁾ Vasari, Bd. V, Kommentar zur Vita des Antonio da Sangallo, S. 476 f. — Geymüller, S. 293 ff., datiert die Denkschrift viel zu früh (1514/15; damals hatte Antonio noch keine Befugnis in der Bauhütte). Jovanovits nimmt an, sie sei nach Raffaels Tod entstanden. Auch dieser Termin ist noch zu früh. Karl Frey hat die Entstehung sicher mit Recht auf 1534/35 angesetzt, in den Beginn des Farnese-Pontifikates (vgl. Regesten, Jahrb. d. preuß. Kunstsammlungen, Bd. 33, Beiheft S. 29).

²⁾ Vasari, Vita des Michelangelo, Bd. VII, S. 218. Dazu die Kritik in einem Brief an Messer Bartolomeo (sicher nicht Ammanati), Bottari, Lettere pittoriche, VI, 40. Guhl-Rosenberg, S. 160 f.

³⁾ Vier Blätter, zuweilen dem „Speculum Romanae Magnificentiae“ des Lafreri beigegeben; vgl. Chr. Huelsen, Festschrift Olschki, S. 168. Fassade Nr. 144 (Salamanca excudit, 1548); Seitenansicht Nr. 145; Längenschnitt Nr. 146. Dazu der Grundriß, ohne Verlegeradresse, nicht bei Huelsen aufgeführt (Abb. 150, 152, 156).

⁴⁾ Die Zahlungen für das Modell beginnen im Jahre 1539. Vermutlich war das Werk 1541 in der Hauptsache vollendet. Endgültig fertiggestellt erst nach Antonios Tod, 1546, durch Labacco, der die erwähnten Stiche nach dem Modell angefertigt hat. — Karl Frey, Regesten, Jahrb. d. preuß. Kunstsammlungen, Bd. 30, Beiheft S. 29.

⁵⁾ Pollak, Regesten zur Baugeschichte von St. Peter. Jahrb. d. preuß. Kunstsammlungen, Bd. 36, Beiheft S. 86. — Vollendet wird die Wölbung erst 1546, natürlich unter Ausschluß der Tribünen-Halbkuppel. — K. Frey, Regesten a. a. O., Bd. 33, Beiheft S. 82.

⁶⁾ Karl Frey, Regesten a. a. O., Bd. 33, Beiheft S. 20.



Abb. 149. Heemskerck, St. Peter um 1535

Bau noch unmittelbar an Sangallos Tätigkeit erinnert, sind die vollen, fleischigen Rosetten aus Travertinstuck, mit denen die Durchgänge zu den Nebenkuppelräumen bedeckt sind¹⁾, und das Erdgeschoß der inneren Tribunenwände, bei dessen Aufrichtung Michelangelo Werkstücke von Sangallo verwendet hat. Für diese Innenwände war eine bindende Form bisher noch nicht gefunden. Vielleicht ist es das größte Verdienst Sangallos um den Bau, hier Ordnung geschaffen zu haben. Statt der Zwergsäulenstellungen seines Onkels Giuliano, die die Wand in ihrer Tragfähigkeit beeinträchtigten, richtet er je zwei starke Pfosten auf, deren Stirnseiten mit den Kolossalpilastern des übrigen Systems belegt werden (Abb. 150, 152). Dazwischen je drei Nischen, die als Aediculae gerahmt sind und durch kleine Türen den Zugang zu den Umgängen vermitteln²⁾. Damit waren die eingeschossigen Ordnungen endgültig aus dem Innensystem verschwunden. Das Problem der Innenwand war gelöst. Die praktischen Auswirkungen von Sangallos Tätigkeit waren gering.

¹⁾ Ausgeführt 1545-47. — Karl Frey, Regesten a. a. O., Bd. 33, Beiheft S. 82—84.

²⁾ Weil diese Zugänge zu klein ausgefallen waren, wollte Sangallo die Contre-pfeiler mit breiteren Durchlässen durchqueren. Bei dieser Gelegenheit wird — offenbar aus Gründen der Festigkeit — die Vermauerung der 40 Palmennischen angeordnet. Offenbar bezieht sich der zweite Artikel des Memoriale auf diese Neuordnung der Tribunenwände.

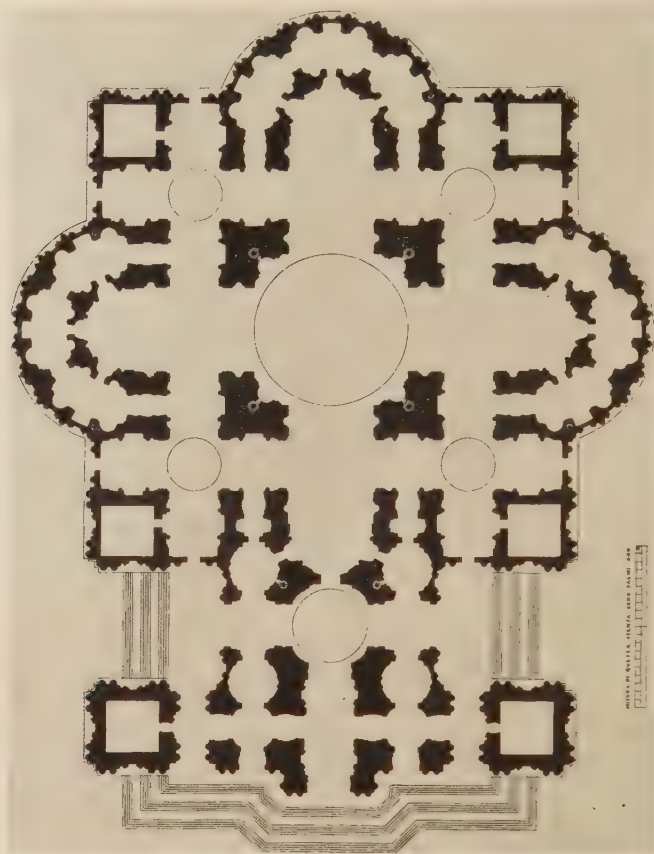


Abb. 150. Antonio da Sangallo, Grundriß

Trotzdem haben sich in der Planung des Bauwerks während seiner Amtszeit einige kunsthistorisch sehr merkwürdige Vorgänge abgespielt.

Zunächst kehrt er im Grundriß zum griechischen Kreuz zurück und schließt mit den Langhausprojekten das Kompromiß, dem Zentralbau einen eigenen Fassadenkörper vorzulagern, der die Benediktionsloggia enthalten und von Türmen flankiert werden sollte¹⁾. Der Vorbau sollte durch ein offenes Vestibül mit dem Hauptbau verbunden sein (Abb. 152). Natürlich geht die körperliche Einheit des Baues dadurch verloren. Wie bei einem Insekt scheint sich der Kopf anders zu bewegen als der Rumpf. Zu erklären ist diese Sonderbarkeit lediglich dadurch, daß die alte

¹⁾ Artikel 1 des Memoriale fordert die Neuordnung der Grundrißfigur. Vasari V, 477. — Seit 1534 hat man den Rossellinochor wieder unbedingt als Provisorium betrachtet.

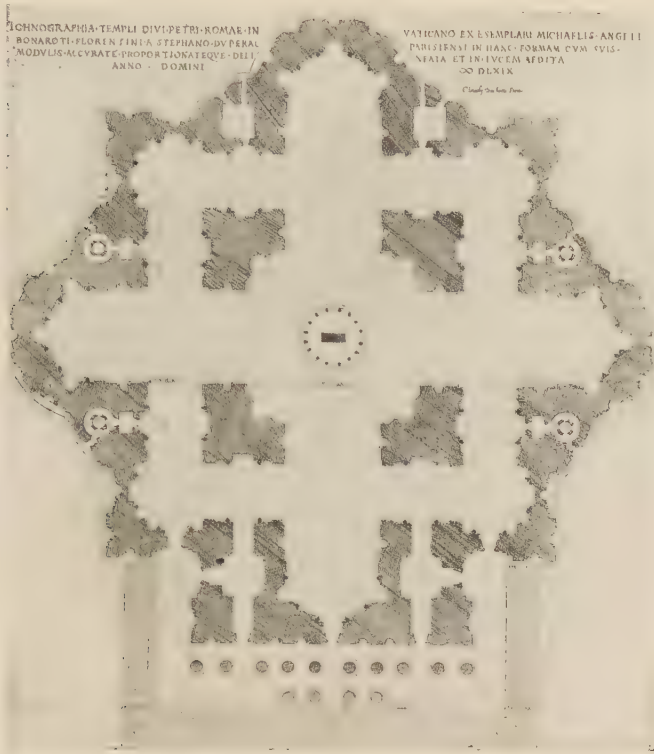


Abb. 151. Michelangelo, Grundriß (Dupérac)

Benediktionsloggia ebenfalls nur locker an die Kirche angehängt, d. h. wie eine Sperrwand zwischen Kirche und Stadt eingeschoben war. Es war eine baukünstlerische Ausrede, die zwar riesenhafte Kosten nach sich ziehen mußte, die man aber gelten ließ, um wenigstens räumlich die Zentralidee in ungetrübter Form zu realisieren.

Unter der Leitung Antonios beginnt der Außenbau von St. Peter greifbare Gestalt anzunehmen. Wir verlassen den Boden der Rapid-skizzen und finden fertige Außenprojekte vor, die lange Zeit für maßgebend und ausführbar gehalten wurden. Mit diesem Schritt stellten sich Schwierigkeiten ein, die bisher gar nicht oder nur flüchtig bedacht worden waren: Fragen der Statik, der Lichtführung, der Stockwerkteilung, der Basierung und der Bedachung, die alle nur im Einklang mit dem gegebenen Innensystem entschieden werden konnten. Vom zentralen Kern ausgehend, war man jetzt erst an die Peripherie des Baues vorgedrungen und begann nach Wandsystemen zu suchen. Für das bauliche Empfinden des Nordländers ist dieses Vorgehen unbegreiflich. Denn im Norden werden in erster Linie die Umfassungsmauern auf-

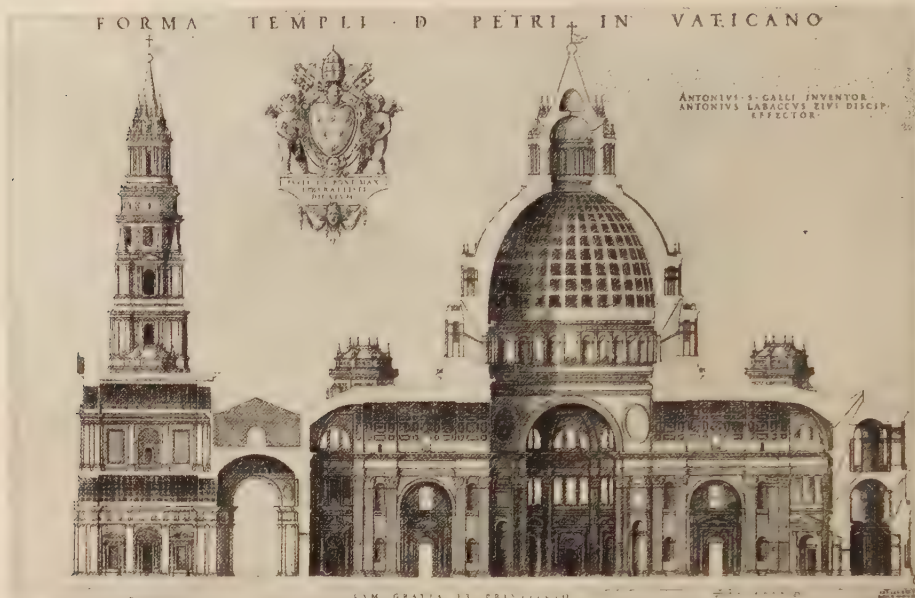


Abb. 152. Antonio da Sangallo, Längenschnitt

geführt, damit man die Baustelle eindecken und das Fertige gegen die Witterung schützen kann. Im Süden hatte man es nicht eilig damit. Schon im Altertum war es Sitte gewesen, Gewölbebauten ohne Dachstuhl zu belassen. Die kurzen Regengüsse konnten den Steinmassen nicht schaden und trockneten rasch wieder auf. Auch die Frage der Wasserableitung war darum keine dringliche. In ähnlichem Sinn erklärt Bernini in Paris, es sei ihm nicht unerwünscht, wenn es auf Rohbauten regne, weil dadurch die Bindung des Mörtels fester würde. In diesem Zusammenhang wird man es dann weniger verwunderlich finden, wenn die Baustelle von St. Peter dreißig Jahre lang unbedeckt stehen blieb und die Umfassungsmauern erst vierzig Jahre nach der Grundsteinlegung in Angriff genommen wurden. Die nordischen Romfahrer berichten freilich, der Bau sei eine Ruine, aus der wohl nichts mehr werden würde. Die Italiener dachten nicht viel anders. Condivi bestätigt, daß man zeitweilig an der Möglichkeit, die Peterskirche zu vollenden, verzweifelt sei. (Michelangelo, 53, 18.)

Im Außenbau trat Sangallo mit der alten, von Bramante stammenden Umrißfigur keine glückliche Erbschaft an. Es war kaum möglich, mit den Mitteln der Renaissance die rundlichen Tribunen zu umkleiden, die als Segmentbogen aus dem Grundquadrat herausragten. Speziell seinen herben, florentinischen Formen konnte das nicht gelingen. Außer-



Abb. 153. Michelangelo, Längenschnitt (Dupérac)

dem bestand schon seit Bramantes Zeiten ein schweres Mißverhältnis zwischen der riesigen Grundfläche und dem relativ geringen Rauminhalt. Um Äußeres und Inneres in Einklang zu bringen, hätte man Pultdächer einfügen müssen. Diese widersprachen aber dem Formgefühl der Renaissance. Man wollte nicht die Kreuzform im Sinne der obigen Chorzeichnung (Abb. 147), sondern den Kubus als solchen gestalten, wie er dem Grundquadrat entsprach. Es blieb also nichts übrig, als rings um den Bau eine kolossale, mehrstöckige Kulisse aufzurichten, die unermessliche Mittel verschlungen und trotzdem nicht nur unkörperlich gewirkt, sondern dem Inneren noch dazu den schlechten Dienst erwiesen hätte, die Lichtzufuhr zu versperren. Sangallo löst das Problem folgendermaßen. Zur Verkleidung kurvig gebogener Wände bot Rom die herrlichsten Muster in den antiken Theatern, deren Stockwerkteilung zur Bewältigung bedeutender Baumassen als geeignet erscheinen konnte (Abb. 154). Nach Analogie dieser Theater wird das vielgliedrige System der Tribunenwände entworfen, das für sich gesehen wirklich römische Großartigkeit ausströmt. Aus den Theatern stammt außerdem die Maxime, die erst Michelangelo entkräftet hat, daß man im Außenbau selbst in größten Verhältnissen nur eingeschossige Ordnungen

anwenden dürfe¹⁾. Was aber aus dieser Quelle nicht hergeleitet werden kann, ist die merkwürdige Attika zwischen den Hauptgeschossen. Diese stammt vielmehr aus der Fassade, wo der anspruchsvolle Mittelsbogen das Einschieben eines Halbgeschosses nötig machte (Abb. 157). Die Attika wandert also von vorn nach hinten, das übrige Wandsystem dagegen aus den rückwärtigen Teilen nach vorne, wo es ins Flächige umgesetzt und im Sinne der florentinischen Intarsiaturen aufgebraucht wird. Die Erfindung ist also weder einheitlich noch phantasievoll, sondern ein Flechtwerk von einzelnen Gedanken, dessen Textur doch allzu offen zutage liegt. Zur Entstehungsgeschichte des Systems wäre aber die Frage aufzuwerfen, woher die Fassadenbögen selbst gekommen seien, die man in Sangallos Formenregister bis dahin nicht zu sehen gewöhnt war.

Während der Pontifikate der beiden Mediceer war der bedeutendste Fassadenbau von Rom, von dem man sich Wunder erwartete, derjenige von San Giovanni dei Fiorentini (Abb. 156). Dort hatte der eigentliche Bogenkünstler der Renaissance, Jacopo Sansovino, die drei Eingangsportale in stattliche Blendbögen eingesetzt und — dem bewegten basilikalen Umriß entsprechend — den mittleren Bogen dominierend überhöht, so daß seine Ausladung zum Einsetzen einer Attika nötigte²⁾. Diese erscheint übrigens nicht ohne tektonische Motivierung: die zweifache Abstufung der Seitenschiff- und Kapellendächer gab ihr die innere Berechtigung, die man in der Petersfassade vermißt. Dort war durch den Plan, die alte Benediktionsloggia niederzureißen und den kirchenpolitisch wichtigen Raum in die Fassade zu verarbeiten, das Bogen-thema unumgänglich geworden. Aber recht äußerlich hat sich Sangallo die Formen von S. Giovanni zu eigen gemacht. Er türmt zwei Bögen von gleicher Größe übereinander, die sich gegenseitig entkräften, und verfehlt somit gerade das, worauf die monumentale Wirkung hätte beruhen sollen: die unbestrittene Überlegenheit des Hauptmotivs, dem man doch in anderer Beziehung so unbedenkliche Zugeständnisse gemacht hatte. Es ist begreiflich, wenn der Barock an dieser gedankenlosen Formgleichheit bittere Kritik geübt hat.

Es ist nicht anzunehmen, daß die Ausführung diese Fehler zum Schweigen gebracht hätte. Die eingehende Beschäftigung mit der Fassade lieferte aber ein bedeutsames Nebenresultat: seitdem man den

¹⁾ Ich möchte den Artikel 3 des Memoriale auf diese Frage beziehen.

²⁾ Dagobert Frey schreibt den Fassadenentwurf dem A. da Sangallo zu. Michelangelo-Studien Kap. IV, S. 72 f. Ich halte die Argumente nicht für ausreichend, um die Nachricht Vasaris vom Siege Sansovinos in der Konkurrenz für S. Giovanni zu entkräften. Vasari, Bd. VII, S. 498.

Kirchenbau mit dem Vorplatz zusammen zu sehen sich gewöhnt hatte, entdeckte man, daß der von Bramante angeordnete Fußboden von St. Peter zu tief lag. Bei einer Freilegung des Petersplatzes wäre es nicht möglich gewesen, das Terrain ansteigen zu lassen, der Kirche einen ihrer Größe entsprechenden Sockel zu geben und der Fassade eine Freitreppe vorzulagern. Sangallo wagt daher den kühnen Eingriff, den Fußboden der Kirche um 16 palmi (3,57 m) zu erhöhen¹⁾. Die Raumproportion wurde dadurch freilich ungünstig beeinflusst. Der Breite von 24,60 m entspricht jetzt nur noch eine Gesimshöhe von 23,43 m. Die hohen Postamente, auf denen Bramante die Ordnung gegründet hatte, verschwinden und mit ihnen die letzten Reste quattrocentistischer Grazie, die Bramante auch in Rom beibehielt. Sie entsprechen nicht mehr dem Formgefühl der vollreifen Renaissance. So stark aber war der formale Antrieb, die Sockel zu beseitigen, sicherlich nicht, daß man den Einbau des Fußbodens nur aus diesem Grund vorgenommen haben könnte²⁾. Die Form der Kuppelpfeiler wird dadurch sogar umgekehrt in unklassischem Sinn verändert. Trotzdem wird man Sangallo für sein Wagnis dankbar sein. Denn nicht nur Michelangelo zieht Nutzen aus der neuen Situation, sondern noch im 17. Jahrhundert gründet Maderna seine Fassade und Bernini seine Platzanlage auf die eigentümliche Gunst der steigenden Szenerie.

Der genaue Zeitpunkt, in dem Sangallo diese Baugedanken konzipiert hat, ist nicht festgestellt. Vielleicht ist es nach 1521, wahrscheinlich aber erst nach 1534 geschehen. Nun sollte man meinen, in einer Periode des Stilwandels müßte sich eine Zeitspanne von dreizehn Jahren deutlich bemerkbar machen. Das ist aber nicht der Fall. Der Stil wandelt sich unmerklich und Sangallo war am wenigsten bereit, einen Baugedanken, den er einmal gefaßt hatte, wieder umzustößen. Im kirchlichen Bauwesen war seine Phantasie überhaupt unfruchtbar. Als Baumeister von St. Peter hat er es jedenfalls nicht gewagt, die Schwelle des neuen Stils zu überschreiten. Sein Projekt ist nicht reife Renaissance, sondern entartete Renaissance. Die Folge davon ist, daß mit der Amtsführung Michelangelos ein schroffer Systemwechsel eintritt. Renaissance und Barock, die sich anderwärts friedlich auseinanderfalten, stehen sich in den beiden Projekten für St. Peter als unversöhnliche Gegensätze gegenüber.

¹⁾ Das Maß ist nicht am Bau selbst, sondern an einer Werkzeichnung der Uffizien gemessen. Vgl. K. Frey, Regesten, Jahrb. d. preuß. Kunstsammlungen, Bd. 30, Beiheft S. 167.

²⁾ K. Frey a. a. O. spricht von Stilpedanterie. Sangallo war gewiß nicht frei davon. In diesem Fall scheinen mir aber praktische Gründe den Ausschlag gegeben zu haben.

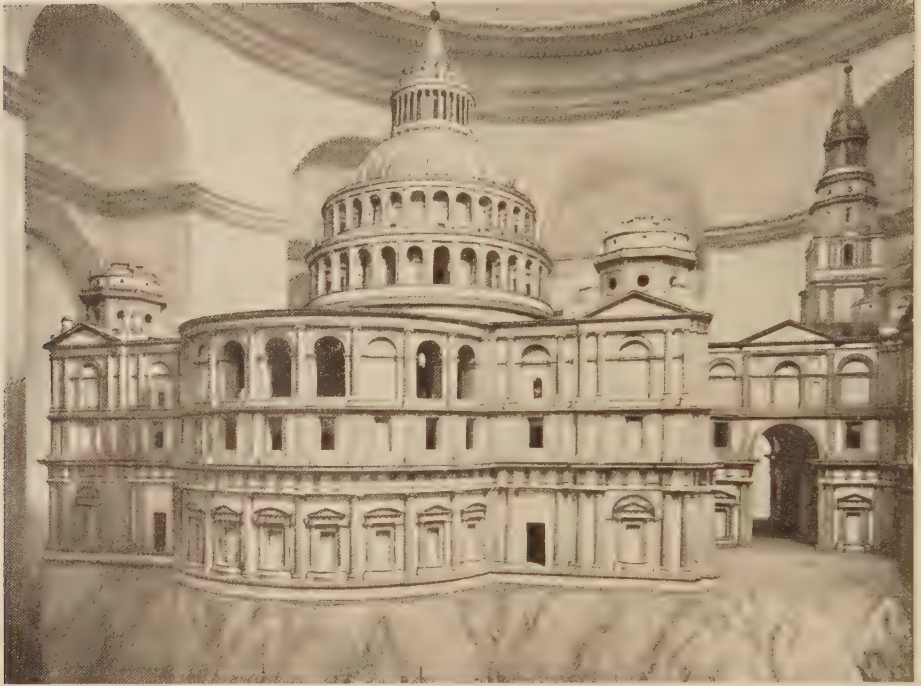


Abb. 154. A. da Sangallo. Holzmodell. Südtribuna

Für den Ausfall der Peterskirche war es ein Glück, wenn nicht überhaupt die Rettung des Baues, daß Antonio da Sangallo am 29. September 1546 von der Lebensbühne abtrat, als eben gerade die Umfassungsmauern der Südtribuna aus dem Boden zu wachsen begannen, im letzten Augenblick also, wo ohne allzu weitläufige Abtragungen noch eine Systemänderung durchgeführt werden konnte. Ein Glück war es ferner, daß Giulio Romano, der aus Mantua zu dem Amt des obersten Baumeisters berufen war, kurz vor der Abreise nach Rom starb¹⁾. Wir trauen ihm zu, daß er den Bau von St. Peter massiver geformt, manche unnötige Unterteilung weggestrichen und dafür mit einigen bizarren Motiven aufgewartet hätte. Ob er der verfehlten Gesamtverhältnisse Herr geworden wäre, und ob er seine Neigung zum Dekorativen völlig ausgeschaltet hätte, wird man füglich bezweifeln. Aber wer überhaupt hätte sich als Baumeister von St. Peter mit Michelangelo messen können, der an Stelle Giulios berufen das Wunder vollbrachte, den Bau genau vierzig Jahre nach seiner Grundsteinlegung mit einem Stimmungswert zu erfüllen, der in der ursprünglichen

¹⁾ Dollmayer, Jahrb. d. Allerh. Kaiserhauses, Bd. XVI. Giulio stirbt am 1. November 1546.

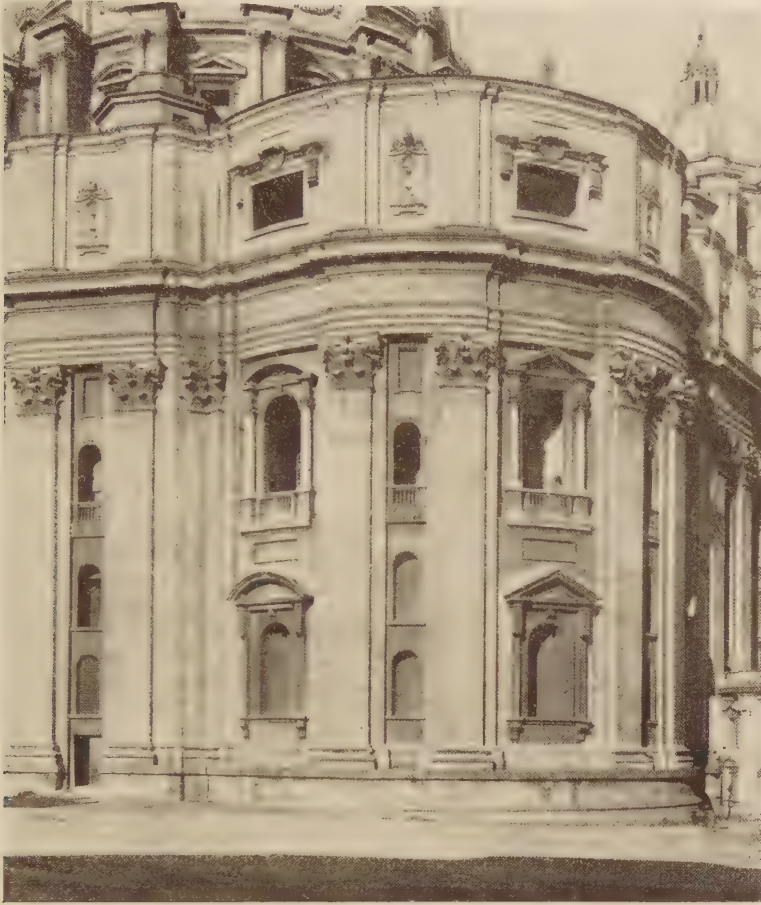


Abb. 155. Michelangelo. Südtribuna
(Phot. Georg Müller, Verlag, München)

Fassung gar nicht vorgesehen war. Michelangelos Werk ist es, den Geist des schrankenlosen Individualismus ausgelöscht zu haben, der schon vom Gründungstage an mit der sakralen Idee in Widerspruch gestanden hatte. Sangallos Projekt war noch immer — wie übrigens der Mann selbst — aufgetrieben von einer gewissen Großmannssucht, so daß der Bau von St. Peter hinter den tieferen geistigen Bedürfnissen des Zeitalters zurückstand und sich als das wenig glückliche Erbe der vorangehenden Epoche, wenn nicht als ein Fluch in den Barock zu verschleppen schien. Es wäre nur eine Frage der Zeit gewesen, wann man an dem profan gestimmten Bau die Lust verloren hätte. Mit dem Eingreifen Michelangelos ändert sich die Situation von Grund auf. Sein Bau erfüllt nicht nur die Forderungen einer höher-

gestimmten Religiosität, die sich nur im Kollektiven auszuwirken vermag, sondern er stellt sich an die Spitze der Bewegung. Er schreibt dem Abendland vor, was man sich unter einer neuzeitlichen Kathedrale vorzustellen habe. Es ist kein Denkmal der Selbstbehauptung, sondern der Selbstentäußerung eines Mannes, den man wegen der Gewalt seiner Schöpfungskraft den Göttlichen zu nennen sich gewöhnt hatte. Michelangelos Idee ist es, den Bau in sein tragisches Schuldbewußtsein zu verflechten, im ganzen vielleicht das erhabenste Weihgeschenk, das jemals von einem Sterblichen einem Gott entgegengebracht worden ist. Wie Paul III. ihn zu dem Bau heranzieht, klingt nicht nach Befehl, sondern nach Werbung. Michelangelo übernimmt die Bauleitung zur Ehre Gottes, ohne Entgelt und um einigen Schurken das Handwerk zu legen, die den Bau aus Eigennutz verschleppt hatten¹⁾. Sein Amtsantritt erfolgt am 1. Januar 1547. Schon vorher, Anfang Dezember 1546, hatte Michelangelo mit der Ausarbeitung eines neuen Modells begonnen²⁾. Die Nachricht Vasaris, daß es in vierzehn Tagen fertiggestellt worden sei, kann sich allenfalls auf ein vorläufiges Tonmodell beziehen. Mit dem von Melegghino ausgeführten Holzmodell ist Michelangelo mindestens ein halbes Jahr lang beschäftigt gewesen. Es bezog sich auf den Bau als Ganzes und enthielt die wesentlichen Neuerungen im Innen- und Außenbau offenbar schon in derjenigen Fassung, die bis über seinen Tod hinaus maßgebend geblieben ist. Erhalten ist es nicht. Wir kennen es lediglich aus den Stichen von Stefano Dupérac aus dem Jahre 1568, von denen der Querschnitt und die Seitenansicht nicht ohne Benutzung des Modells von 1547 entstanden sein können³⁾. Michelangelos Anstellungsdekret von 1546 ist verloren. Wir besitzen nur die Bestallungsurkunde von 1549, in der Paul III. auf das Modell Bezug nimmt⁴⁾. Die Vollmachten Michelangelos werden erweitert. Der Vertrag lautet ausdrücklich auf Lebens-

¹⁾ Vasari, Bd. VII, S. 220. Der Bericht ist nicht frei von rhetorischer Ausschmückung. Michelangelo bezog anfangs kein Gehalt aus der Bauhütte, weil er aus der päpstlichen Kasse besoldet wurde. Über seine Bezüge vgl. Karl Frey, Regesten a. a. O., Bd. 30, Beiheft S. 170 f. Was er abschafft, ist vornehmlich die finanzielle Beteiligung des obersten Baumeisters an den Kalk- und Steinlieferungen, der Sangallo seinen Reichtum verdankte.

²⁾ Zahlungen vom 3. Dezember 1546 bis 5. August 1547.

³⁾ Auf diesen Zusammenhang haben bereits Geymüller und Thode hingewiesen. Neuerdings haben Dagobert Frey (Michelangelostudien, S. 109 ff.) und J. R. Alker den Nachweis dafür zu erbringen versucht, der letztere vornehmlich aus den Maßverhältnissen der Stiche.

⁴⁾ Steinmann und Pogatscher, Repertorium f. Kunstwissenschaft Bd. 29, p. 400 ff. — K. Frey, Regesten, Jahrb. d. preuß. Kunstsammlungen, Bd. 30, Beiheft S. 171.



Abb. 156. S. Giovanni dei Fiorentini. Fassade

dauer und gibt Michelangelo das Recht, sich der Kontrolle der übrigen Baubehörden völlig zu entziehen. Paul III. wußte genau, wen er vor sich hatte. Obwohl er seinen eigenen Aufstieg noch dem skrupellosen Zeitalter Alexanders VI. verdankte, verstand er den ethischen Feingehalt fremder Charaktere abzuwägen und Eigenschaften fruchtbar zu machen, deren er selbst sich nicht im gleichen Maße rühmen konnte. Wir beobachten das gleiche bei der Kreierung von Kardinälen, von denen jedermann wußte, daß sie an Sittenstrenge dem Papst weitaus überlegen waren. So seltene Eigenschaften waren also nötig zu Maßnahmen, die den Bau von St. Peter auf achtzehn Jahre sichergestellt und unabhängig von dem Wechsel der Pontifikate über die Kämpfe der Gegenreformation hinübergerettet haben.

Es ist mehr als bescheiden, wenn Michelangelo bei der Übernahme des Amtes erklärt, die Baukunst sei nicht seine Sache. In Wirklichkeit sind seine Anordnungen von tiefer und ganz speziell baukünstlerischer Weisheit eingegeben, die aus ihrer eigenen Fülle auch auf die tech-



Abb. 157. A. da Sangallo, Petersfassade (Antonio Labacco)

nischen Probleme übergreift und an keiner einzigen Stelle des Bauwerks die Grundlagen der handwerklichen Fachschulung vermissen läßt. Er stellt von vornherein die Bedingung, daß Sangallos Projekt aufgegeben wird¹⁾. Was ihn daran erbittert, ist das unehrliche Verhältnis zwischen Außen und Innen, das er auf zweierlei Weise berichtigt: er beschränkt die Grundfläche fast um die Hälfte ihres Umfangs²⁾. Die Umgänge, Ecktürme und Kapellen der Nebenkuppelräume werden gestrichen, so daß nunmehr Innenwand und Außenwand zusammenfallen, während sie früher durch einen förmlichen Gürtel von Nebenräumen auseinandergekeilt waren. Seitdem enthält jedes Stück Außenwand eine untrügliche Anweisung auf die Verhältnisse des Raumes, der umkleidet wird. Zweitens überträgt Michelangelo das System der Innenwand, nämlich die Gliederung durch eine Kolossalordnung, mit geringfügigen

¹⁾ K. Frey, Regesten a. a. O., Bd. 33, Beiheft S. 90.

²⁾ Vasari, Bd. VII, S. 220, „Ritirava San Pietro a minor forma ma si bene a maggior grandezza“. Die Grundfläche wird von 24200 qm auf 14500 qm reduziert. Vasari-Gottschewski, Bd. VII, S. 30.

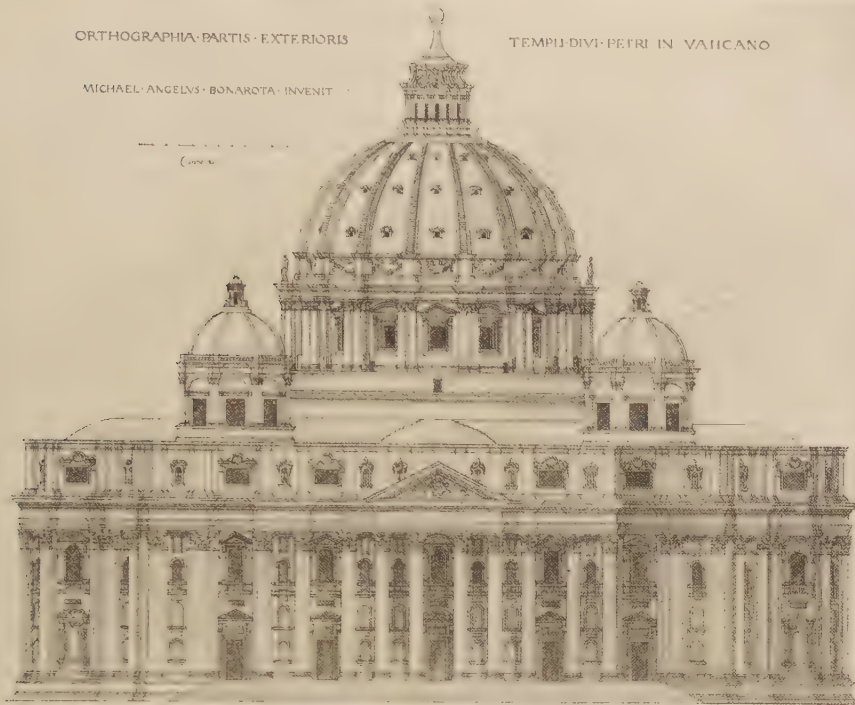


Abb. 158. Michelangelo, Petersfassade, Rekonstruktion nach Dupérac

Maßabweichungen auf die Außenwand, so daß nunmehr auch dekorativ im Äußeren genau das versprochen wird, was das Innere hält, oder auch bekräftigt wird, was man im Inneren gesehen hat¹⁾. So umfassend war die Einheitsidee seit dem gotischen Bauwesen nicht mehr verstanden worden. Der Zuwachs an suggestiver Kraft, der schließlich auf der leichten Faßbarkeit des Zusammengehörigen beruht, ist bedeutend. Ja, der zeitliche Abstand von vierzig Jahren, der zwischen der Erfindung des inneren und äußeren Systems liegt, scheint vollständig überbrückt zu sein. Das Äußere hat geistig so stark auf das Innere zurückgewirkt, daß man selbst Bramantes Formen schon als die einer Barockkirche anspricht. Möglich wurde dieses einzigartige Resultat freilich nur dadurch, daß im barocken Kirchenbau das System der Innenwand allgemein nur wenig von den Normen der Renaissance abgewichen war. Man verwendete nach wie vor Triumphbogenmotive, die zwar im neuen

¹⁾ Geymüller, Michelangelo als Architekt, Toscanawerk Bd. VIII, S. 38; Burckhardt, Geschichte der Renaissance V. Aufl., S. 102. Die äußere Ordnung ist um $1\frac{1}{2}$ Modul höher als die innere, bei Dupérac knapp $\frac{1}{2}$ Modul (Abb. 153).

Stil anders proportioniert und rhythmisiert werden, im Grunde aber doch das Thema nur variieren. Im Außenbau dagegen war eine vollständige Neuordnung notwendig, um überhaupt zu totalen und somit dem Innern angenäherten Formen zu gelangen. Die Ideen, von denen Michelangelo ausging, waren im Grunde genommen einfach. Ihre Realisierung aber und die Angleichung an das Vorhandene begegnete den größten Schwierigkeiten.

Im Beginn seiner Amtsführung war es für Michelangelo kein leichtes, den Papst von der Zweckmäßigkeit seiner Planänderung zu überzeugen. Denn man mußte mit der Niederlegung der südlichen Tribünenmauern beginnen, für die unter Sangallos Leitung schon bedeutende Summen angewiesen worden waren. Wie die Arbeiten standen, ersieht man aus einer Heemskerck-Vedoute¹⁾ und dem Fresko Vasaris in der Cancellaria (Sala dei cento giorni), wo im Zusammenhang der Farnesischen Familienimpresa die Baustelle dargestellt ist (ausgeführt 1546). Demnach hatte man mit dem Aufsetzen der unteren Blindfensterreihe gerade eben begonnen. Was an Werkstücken bereits skulpiert war und zum Versetzen bereitstand, läßt sich nicht mehr abschätzen. Große Verluste waren unvermeidlich. Andererseits konnten die bedeutenden Ersparnisse, die Michelangelos Planreduktion mit sich bringen würde, erst in späteren Stadien der Baugeschichte zur Auswirkung kommen, wenn man bei der Ausführung der Obergeschosse angelangt war. Gerade dort hätte nämlich das Sangalloprojekt zu unlösbaren Verwicklungen geführt. Freilich waren das Fragen der Praxis, die dem Papst nicht ohne weiteres geläufig waren. Möglicherweise bezieht sich auf diese Verhandlungen ein Brief Michelangelos an einen Messer Bartolomeo, in dem er diesen ersucht, den Papst von der Notwendigkeit seiner baulichen Maßnahmen zu überzeugen²⁾. Außerdem verspricht Michelangelo, das vorhandene Steinmaterial zu verwerten. Zum Glück ging ja die Veränderung an einer Stelle vor sich, wo das Publikum wenig Einblick hatte und mit offenen Protesten nicht zu rechnen war. Der Papst willigt also ein und der von Sangallo errichtete Sockelbau wird an die Außenwand der Tribune herangeschoben³⁾. Der Sockel zeigt in der Tat die für San-

¹⁾ Egger, Römische Vedouten, Taf. 32. Die Zuschreibung des Blattes an Heemskerck selbst erscheint mir zweifelhaft, weil es den Bauzustand frühestens um 1540 wiedergibt. (Die Kontrepfeiler schon bis zum Kranzgesims aufgemauert.) Die anonyme Vedoute Egger, Taf. 35, zeigt das Gewölbe fertiggestellt und Sangallos Mauern im Abbruch.

²⁾ G. Milanesi, *Lettere di Michelangelo*, Firenze 1875, S. 535. — Guhl-Rosenberg, *Künstlerbriefe*, S. 160 Nr. 73. Die Vermutung, daß der Adressat des Briefes Amanati sei, hat Guhl bereits als irrig bezeichnet.

³⁾ Abgebildet bei Geymüller, *Urspr. Entwürfe*, Taf. 51; vgl. Alker, *Dissertation*.

gallo typische, aus dem Säulenfuß entwickelte Profilierung mit dem bogenförmigen Anlauf, den man ebenso an der Porta S. Spirito antrifft (vgl. oben S. 46). Die Verstärkung der Tribunenwand um mehr als Doppelte mußte auch vom Standpunkt der Statik erwünscht erscheinen, nachdem die Breitenlagerung sich vermindert hatte. Räumlich haben die ehemaligen Umgänge nie gefehlt. Sie waren von jeher nur Notbehelf gewesen. Empfindlicher dagegen war der Raumausfall in den Eckpartien. Die Kapellen der Nebenkuppelräume hätte man zu liturgischen und sepulkralen Zwecken sehr notwendig gebraucht, ebenso das Erdgeschoß der Ecktürme, das die Sakristeiräume hätte aufnehmen sollen. Durch Michelangelos Reduktion entfallen die Nebenkuppelräume überhaupt. Kuppelraum, Kreuz und Nebenkuppelräume, letztere zu einem quadratischen Umgang zusammengeschlossen, verschränken sich zu einer Trias von Baugedanken, die als Einheit wirkt und somit zwischen dem gegliederten und dem totalen Zentralgebäude eine nicht wieder vorkommende Übergangsform bildet. Wie das häufig geschieht, ergibt sich die höchste Kunstleistung nicht aus der Reinheit des Typus, sondern aus der Kreuzung heterogener Kräfte. (Ebenso im Kuppelbau vgl. unten S. 294.) Aber es war eine Kunstwirkung um der Kunst willen, die mit der zunehmenden Kompliziertheit des Ritus unweigerlich in Konflikt kommen mußte. Das formale Ergebnis war jedenfalls dies, daß der Grundriß in barockem Sinn umorientiert wurde. Früher präsentierte sich der Bau in der vollen Breite des Grundquadrates, und dieses durchschritt man in der Hauptachse. So hatte es die Renaissance gehalten. Jetzt scheint der ganze Bau übereck gestellt zu sein. Man betritt ihn von der Spitze her und durchschreitet ihn diagonal. Man mag diese Lösung zufällig nennen. Sicher war es aber im Geiste des Barock, daß man die werdende, nicht sogleich sich enthüllende Gestalt als schön empfand. Für die Fassade freilich ergaben sich gerade daraus die größten Schwierigkeiten. Denn jetzt wird es Ernst damit, daß der Zentralbau eigentlich der Fassade nicht bedarf und dennoch der neue Stil im höchsten Grade Fassadenwirkung fordert. Fortan wird die Fassade nur noch aus der Verkleidung des vorderen Kreuzarmes gewonnen. Während sie früher die volle Breite des Grundquadrates umfaßte, nimmt sie jetzt nur noch die Breite der Kuppelpfeiler ein. Sie wird zum monumentalen Portal. Das Thema war also ein ganz anderes geworden und es versteht sich von selbst, daß eine rhythmische Konzentration der Formen eintreten mußte, um innerhalb der beschränkten Breitenausdehnung das gedachte Maß von barockem Effekt zu erzielen.

Zur Dekoration der Gesamtmasse hat Michelangelo, wie erwähnt,

die Kolossalordnung des Inneren herangezogen. Er gilt darum als Begründer dieses Systems. Mit Unrecht. Denn das Motiv war alt und auch für den Außenbau schon längst gewonnen. (St. Andrea in Mantua, Fassade.) Richtig ist nur, daß die Renaissance auf Grund ihrer Kenntnis der spätantiken Bauten ein Vorurteil zugunsten der Einzelstockwerke gefaßt hatte, von dem sie selbst im Sakralbau nicht absteigen wollte. Sangallo war in diesem Punkt besonders unbelehrbar gewesen. Demgegenüber war es dann freilich eine Schöpfungstat, die Kolossalordnung zurückgewonnen und von der üblichen Beigabe der triumphalen Bogenform befreit zu haben. Das geschieht zeitlich am frühesten im Kapitolsprojekt (1546). Dem Bau von St. Peter blieb es vorbehalten, die Kolossalordnung mit sakralem Geist zu erfüllen. Sie wird rhythmisiert und auf diese Weise unter die Ausdrucksmotive des christlichen Kirchenbaues aufgenommen. Wenn aber der Rhythmus der Ordnungen tatsächlich über den sakralen Stimmungswert entscheidet, so erhebt sich die grundlegend wichtige Frage, an welcher Stelle im Bau die rhythmische Bewegung ihren Anstoß gefunden habe. Sie ist in der bisherigen Literatur teils nicht aufgeworfen, teils unzutreffend beantwortet worden. J. R. Alker, dessen ungedruckte Dissertation das Beste enthält, was über die späteren Stadien des Petersbaues geschrieben worden ist, nimmt an, das Motiv der Pilasterkuppelung sei von den rückwärtigen Partien ausgegangen und zwar von den Eck-schrägen, die sich sechsmal wiederholt zwischen Tribunen und Nebenkuppelbau einschieben¹⁾). In diesen Ecken konnte nämlich eine klare Begegnung der Rundform mit der kantigen Form, wie sie die Renaissance unbedingt gefordert hätte, nicht erreicht werden. Die südlichen und nördlichen Kontrepfeiler standen bereits und durften aus statischen Gründen nicht vermindert werden. Außerdem hält Michelangelo an dieser Stelle Wendeltreppen für notwendig, auf denen Maultiere das Baumaterial nach oben tragen konnten. Man machte sich auf diese Weise von den Seilzügen unabhängig und wirtschaftete mit größeren Einzelladungen. Die raschen Fortschritte, die der Bau unter der Leitung Michelangelos gemacht hat, sind zum Teil auf diese Treppen zurückzuführen. Michelangelo hat sie den bestehenden, von Raffael dekorierten 40 Palmen-Nischen eingepaßt. Zur Verkleidung nach außen ergab sich als einfachste Form eine Schräge, die das Treppengehäuse tangiert. Es mag sein, daß dieses Verstecken der Gelenke am Bau dem Formgeschmack Michelangelos entsprochen hat. Auch statisch war die Verstärkung der Ecken, wenn nicht unbedingt erforder-

¹⁾ J. R. Alker, Michelangelos Portalfassade von St. Peter, ungedruckte Dissertation der Technischen Hochschule Karlsruhe. 1922.

lich, so doch erwünscht¹⁾). Im übrigen waren die Schrägen ein Notbehelf von recht zweifelhafter Kunstwirkung (Abb. 155). Denn beim Umwandern des Bauwerks verliert man durch sie die Orientierung, zumal da sie selbst nicht nach dem Kuppelzentrum gerichtet sind. Und auch davon kann ich mich nicht überzeugen, daß die Pilasterpaare gerade auf diese Wandflächen besonders harmonisch abgestimmt seien. Im Gegenteil. Neben den Pilastern blickt beiderseits ein Stück ungegliederter Mauermasse heraus, rohe Masse, die im Sinne des Barock nicht formal gebändigt ist. Freilich hatte die Ausführung der Wandarchitektur an dieser Stelle zu beginnen. Trotzdem halte ich es nicht für möglich, daß Michelangelo aus diesem Detail das Ganze, aus den Rückseiten die Front und aus der technischen Hilfsform eine der idealsten Architekturen der gesamten Baugeschichte entwickelt hätte. Der Sitz der Idealität ist vielmehr die Fassade. Das übrige Wandsystem aber, das mancherlei abfällige Kritik über sich hat ergehen lassen müssen, erklärt sich daraus, daß die rhythmische Vollsäulenarchitektur der Front, zu Pilastern abgeschwächt, auf die rückwärtigen Wände übertragen worden ist, für die sie nicht erfunden war²⁾. Da die Fassade unausgeführt geblieben ist, hat sich nur die Begleitung zu dem verlorenen Hauptmotiv erhalten. Dieser Entstehungsgeschichte widerspricht es keineswegs, daß die Aufrichtung der Fassade in weiter Ferne lag und offenbar die Details niemals endgültig ausgearbeitet waren. Ich halte die Annahme Alkers für durchaus wahrscheinlich, daß in dem Modell von 1547 die Rückwand der Front nicht modelliert, sondern nur bemalt gewesen ist. Offenbar ist dies der Grund gewesen, weshalb in den sechziger Jahren, als man die Fassade fixieren wollte, schon keine maßgebende Vorlage mehr vorhanden war. Aber die Säulenordnung und ihre rhythmische Abfolge standen fest. In ihnen liegt der Anstoß zur Konzeption des Wandsystems überhaupt. Der Aufklärung dieser Zusammenhänge dient die Fassadenrekonstruktion, die ich mit Hilfe von Herrn Paul Gedon unternommen habe (Abb. 158). Sie deckt sich in wesentlichen Punkten

¹⁾ In den unteren Partien des Bauwerks ist die statische Rechnung weit über das effektiv Notwendige hinaus sichergestellt. Auf statische Ökonomie, d. h. auf möglichste Beschränkung der Materie in gotischem Sinn, war der Bau überhaupt nicht angelegt. Daß die Eckwiderlager nicht den Ausschlag geben, erhellt daraus, daß die fertige Kuppel sechzehn Jahre lang ohne die beiden östlichen Kontreffeiler gestanden hat. Die statischen Schwächen des Bauwerks liegen an anderer Stelle, nämlich im Tambour, vgl. unten S. 299.

²⁾ Die schärfste Verurteilung findet das Wandsystem bei Garnier, *Gazette des Beaux-Arts* 1876. Die Urteile zusammengestellt bei Alker a. a. O.

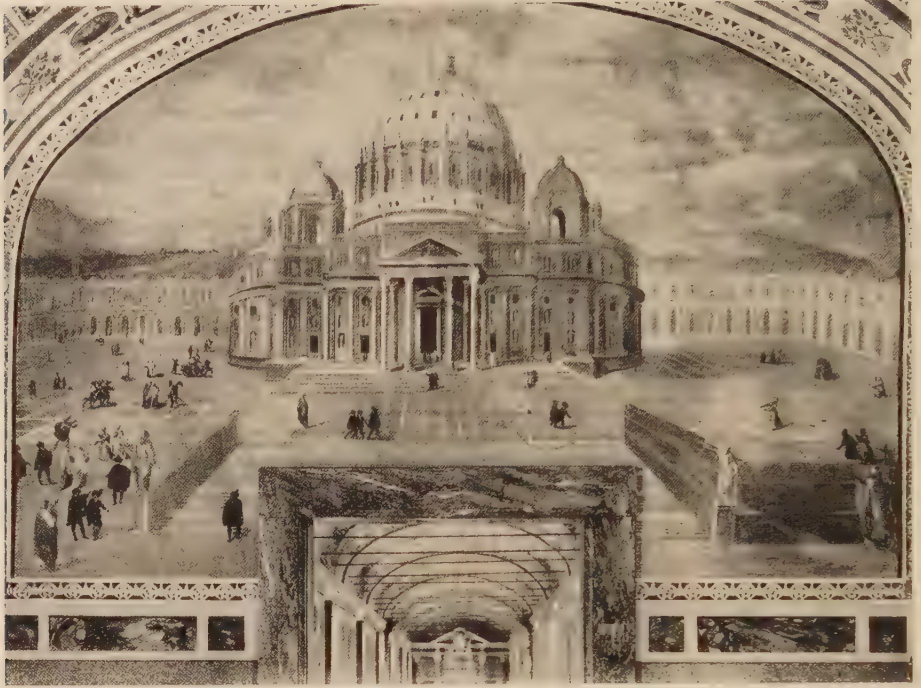


Abb. 159. St. Peter. Fresko (Galleria di Pio IV)

mit Alkers Rekonstruktion. In der formalen Ausdeutung komme ich allerdings zu abweichenden Resultaten.

In den Jahren 1546/47 hatte Michelangelo sein Projekt für St. Peter als Holzmodell ausführen lassen. Seitdem haben sich Michelangelos Absichten in bezug auf den Bau nur ganz unwesentlich verändert. Unmittelbar nach seinem Tod war aber die Durchführung seines Projekts durch die Umtriebe des Pirro Ligorio derart gefährdet, daß seine Freunde, Vasari, Vignola, Cavalieri u. a. es für notwendig halten, den maßgebenden Entwurf durch eine Stichpublikation sicherzustellen¹⁾. Dabei nimmt man naturgemäß das Modell von 1547 zu Hilfe. Das Resultat sind drei Kupferstiche von Stefano Dupérac: Grundriß, Seitenansicht und Längenschnitt²⁾. Die Fassade wurde nicht gestochen, weil es offen-

¹⁾ Dagobert Frey, Michelangelostudien, Kap. V, S. 109 ff.

²⁾ Angefertigt 1568. Um 1570 dem Verlag Lafreri überlassen. — Huelsen, *Das Speculum Romanae Magnificentiae*, Festschrift L. Olschki, S. 121 ff. — 1. *Orthographia Partis exterioris etc.* Huelsen a. a. O., S. 161 Nr. 93, Robert-Dumesnil VIII. pag. 103 Nr. 50. — 2. *Orthographia Partis interioris etc.* Huelsen Nr. 94; Robert-Dumesnil Nr. 51. — 3. *Pianta del detto tempio*, Huelsen Nr. 95; Robert-Dumesnil Nr. 52. Ein viertes, im Todesjahr Michelangelos entstandenes Blatt von Luchinus

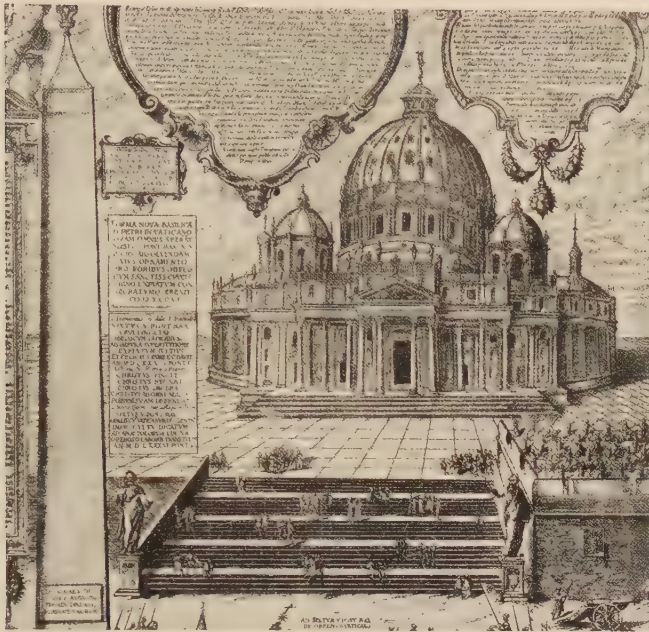


Abb. 160. St. Peter (Guerra 1587)

bar damals schon an authentischen Unterlagen fehlte¹⁾. Das nächstfolgende künstlerische Dokument über das Fassadenprojekt, schon recht verfälscht, ist das Fresko in der Galleria di Pio IV im Vatikan (Abb. 159). Es gehört der Zeit der Ausmalung der Vatikanischen Bibliothek an²⁾. Auf dieses stützt sich ein zweites Fresko in der Vatikanischen Bibliothek, das die Aufrichtung des Obelisken zum Gegenstand hat³⁾. Ferner der auf das gleiche Ereignis bezügliche Stich des Giovanni Guerra da Modena ⁴⁾. Als Ergänzung tritt ein Münzbild aus dem Beginn des

hat das ausgeführte rückwärtige Wandsystem mit unvollendeter Attika zum Gegenstand: „Dissegno della parte di detto tempio ch'ora è finita.“ Huelsen Nr. 96.

¹⁾ Seine eigenen Handzeichnungen, die zweifellos Fassadenrisse enthalten haben, hat Michelangelo verbrannt (Bericht Vasaris über den Nachlaß, Bd. VII, S. 267). Es fand sich lediglich ein Grundriß von St. Peter, den Dupérac zweifellos als Unterlage für seinen Stich benutzt hat. Außerdem eine Fensterstudie. Sonst nichts auf den Bau Bezügliches. Gaye III, CXXII. Gotti II, 148.

²⁾ Von Alker dem Paris Nogari zugeschrieben. Um 1587 entstanden. Erwähnt von Mutius Pansa, Della libreria Vaticana, 1590, pag. 116.

³⁾ Im Ausschnitt abgebildet bei Corrado Ricci, Baukunst der Hoch- und Spätrenaissance, Stuttgart 1923, Titelbild (ohne Ortsangabe).

⁴⁾ Erschienen bei Barth. Grassius 1587 (Abb. 160). Zuweilen dem Speculum Lafreris beigegeben.

Pontifikates Pauls V. hinzu, als letztes Denkmal vor der Preisgabe des Projekts ¹⁾. Der Guerra-Stich wird weiterbenutzt von Frezza zu dem Tafelwerk des Bonanni ²⁾. Die Rekonstruktionen des 19. Jh. haben im wesentlichen das Fresko der Galleria di Pio IV zur Grundlage. (So Canina und Cockerell 1857, Letarouilly 1882 usw.). Erst seitdem Dagobert Frey auf die relative Zuverlässigkeit der Dupéracstiche hingewiesen hatte, schien es lohnend zu sein, auf diese älteste Überlieferung zurückzugreifen. Aus den drei vorhandenen Stichen ließ sich die Rekonstruktion des fehlenden Fassadenstiches nahezu mit quellenmäßiger Exaktheit durchführen. Das System war in Aufriß und Grundriß gegeben. Eine Vorlage für die Portale findet sich in dem Nebenportal der Seitenansicht ³⁾. Die Form der Tür- und Fensterverdachungen ergibt sich aus der alternierenden Folge, die im rückwärtigen Wandsystem beobachtet ist (Abb. 161). Die Höhe des Mittelgiebels konnte von Dupérac übernommen werden. Die Füllung der Nebenjoche mit dem an sich häßlichen dreigeschossigen Nischensystem ist durch die beiden vatikanischen Fresken bezeugt. Sie ist teils aus der Analogie mit den Nebenjochen des inneren Wandsystems, teils aus den Fenstern der erwähnten Eckschrägen, d. h. aus den Fenstern der Wendeltreppen zu erklären ⁴⁾. Der fehlende Dupéracstich kann somit als ersetzt gelten. Schwere Zweifel bestehen aber in bezug auf das Verhältnis der Rekonstruktion zu der wirklichen Gestalt des Gebäudes, die sich nach dem Willen Michelangelos hätte ergeben sollen. Dupérac hat nämlich trotz seiner sonstigen Genauigkeit die Höhenproportionen reduziert. Ob er diese Abweichung von der Ausführungsform schon in dem Holzmodell vorfand, ist zweifelhaft. Jedenfalls bleibt in seinem Längenschnitt die Höhenproportion des Kuppelraumes weit hinter den Ausführungsmaßen zurück ⁵⁾. In der

¹⁾ Abgebildet bei Dagobert Frey, *Michelangelostudien*, S. 119, Fig. 45.

²⁾ Bonanni, *Historia Templi Vaticani*, Tab. 19.

³⁾ Das durch die beiden vatikanischen Fresken überlieferte kolossale Hauptportal wäre praktisch unausführbar und an dieser Stelle nicht passend gewesen (Alker a. a. O.). Es hat sich durch eine Willkürlichkeit der betr. Vedoutenmaler in diesen Zusammenhang eingeschlichen.

⁴⁾ In bezug auf diese Füllung der Nebenjoche trifft Alkers Annahme zu, daß sie von den Eckschrägen vorgebildet und erst von dort aus auf die Fassade übertragen worden sei. Man findet sie übrigens schon im System des provisorischen Chores. (Vgl. die von Th. Ashby publizierte Handzeichnung, *Miscellanea Francesco Ehrle*, S. 458, Tab. 2.) In der Fassade empfahl sich diese Anordnung schon allein deshalb, weil die obere Bogenreihe in Form von Bogenfenstern den Laufgang erhellen mußte, der die Wand durchquert und als einziger Zugang zur Mittelloggia einen gewissen Verkehrswert besaß.

⁵⁾ Bei Dupérac verhält sich die Breite zur Höhe des Kuppelraumes wie 1 : 2,28. In der Ausführung verhält sich die Breite zur Höhe der inneren Kuppelschale

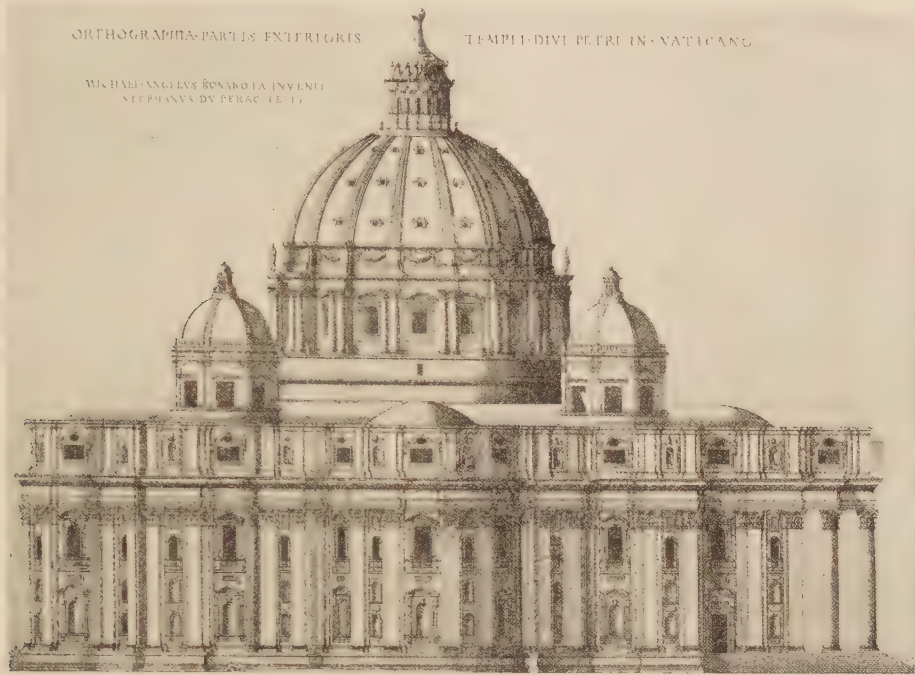


Abb. 161. St. Peter. Seitenansicht (Dupérac)

Fassadenrekonstruktion wirkt daher die Ordnung, die den Maßstäben Dupéracs entspricht, gedrückt, als das in Wirklichkeit der Fall gewesen wäre. Um also zu Michelangelos Projekt vorzudringen, müßte die Rekonstruktion auf die vorhandenen Ausführungsmaße umgezeichnet werden. Ein letzter Schritt wäre dann der, von dem gewonnenen Riß eine Perspektive anzufertigen. Der Einfluß der perspektivischen Verflüchtigung ist bei den übersteigerten Dimensionen so stark, daß er die effektiven Verhältnisse der Gefahr störender optischer Verzeichnung aussetzt. Insbesondere ist es zweifelhaft, ob die sogenannte Dupérac-Kuppel sich in der perspektivischen Ansicht hätte behaupten können. Man müßte also in dem perspektivischen Riß die Dupérac-Kuppel und die überhöhte Ausführungskuppel zur Wahl stellen. Die Ausführung dieser vier Risse, die erst eine vollständige künstlerische Vorstellung von dem Projekt Michelangelos vermitteln könnten, muß ich mir in diesem Zusammenhang versagen.

Zweifelhaft bleibt ferner, ob das rhythmische System der Säulenhalle, das wir nur grundrißmäßig kennen, durch Verkröpfung des Kranz- wie 1 : 2,81. Die Kuppelüberhöhung von 6,3 m abgerechnet, ergibt sich eine Proportion von 1 : 2,66.

gesimses im Aufriß hätte ausgedrückt werden sollen. Der Grundgedanke der Fassade ist der eines antiken Portikus, wie man ihn im Pantheon als edelsten Überrest der Kaiserzeit vor Augen hatte. Die Renaissance war seltsamerweise auf diese lebendigste Erneuerung der antiken Tempelform nicht verfallen. Erst Michelangelo kleidet ihr gewaltiges Pathos in ein christliches Gewand, und wenn auch die Eiferer der Gegenreformation es nicht gern sahen, daß die Bezeichnung „Tempulum Divi Petri“, die sich in der Renaissance eingestellt hatte, bei dem Bau verblieb und durch die Anwendung einer heidnischen Architekturform innerlich bekräftigt wurde, so war dennoch die künstlerische Auswirkung dieses Vorgehens nicht aufzuhalten: der Portikus von St. Peter, obwohl er unausgeführt geblieben ist, wird zum Urbild für jene feierlichen Säulenhallen, die man vielen Kirchen der Barockzeit vorgelagert und im späteren Klassizismus selbst profanen Aufgaben nicht mißgönnt hat.

Um die Petersfront nach dem Muster des Pantheon zu verkleiden, wäre es naheliegend gewesen, einen mindestens sechssäuligen Portikus aufzurichten und diesen mit einem Breitgiebel abzuschließen. Wir haben sogar einen schwachen Anhaltspunkt für die Annahme, daß in der Werkstatt Sangallos bereits ein ähnlicher Gedanke aufgetaucht war¹⁾. Michelangelo scheut sich aber vor dieser Form. Teils wird sie ihm zu schwer, zu heidnisch erschienen sein, teils entspricht es seinen Vorstellungen von baulicher Ehrlichkeit, daß der Portikus nicht breiter angelegt wird als das zugehörige Mittelschiff. Er bildet ihn also aus vier Säulen und flankiert ihn seitlich mit je drei Säulen, die den Nebeneingängen als Scheinarchitektur im Sinne der antiken Triumphbogen vorgeblendet werden. Die Leichtigkeit und mit ihr das Geistige der Wirkung war auf diese Weise sichergestellt. Aber im Hinblick auf den kolossalen Rumpf war der Portikus zu schwach ausgefallen. Man mußte ihn also durch rhythmische Mittel stützen, und das kann meines Ermessens nicht anders bewerkstelligt worden sein als durch das wirksame Motiv einer Verkröpfung des Kranzgesimses über den Nebenportalen, die ich in die Rekonstruktion eingesetzt habe²⁾. Sobald nämlich dieser Rücksprung der Gesimse angeordnet wird, werden zwei von den vorgeblendeten Säulen optisch zur Mittelgruppe hinzugezogen, während die übrigen als Paare an die Ecken zusammentreten. Der

¹⁾ Anonyme Federskizze im Brit. Museum für eine Statue Pauls III., die das Kirchenmodell in der Hand hält; publ. von E. Steinmann, *Die Sixtinische Kapelle*, Bd. II. S. 482.

²⁾ Original überliefert ist der Rücksprung durch die Kupfermedaille von 1609. Vgl. S. 286, Anm. 1.

Rücksprung sollte wohl in voller Tiefe der Säulenstellung erfolgen. Denn die Attika baut sich nicht über den Säulen, sondern hinter diesen auf (vgl. die Seitenansicht Abb. 161). Gefordert wird die Verkröpfung außerdem durch den Rhythmus der Säulenabstände. In Zentimetern nach dem Dupérac-Grundriß gemessen ergibt sich die folgende rhythmische Reihe:

$$9 \mid 13 \mid 7\frac{1}{2} \mid 7\frac{1}{2} \mid 12 \mid 7\frac{1}{2} \mid 7\frac{1}{2} \mid 13 \mid 9$$

Das Mittelintervall ist also schmaler als diejenigen der Nebenportale (12:13) und die Nebenintervalle der Mitte schmaler als die an der Ecke ($7\frac{1}{2}:9$). Dieser höchst durchdachte und mit größter Breitenökonomie durchgeführte Rhythmus kann unmöglich zufällig sein. Das Prinzip der metrischen Folge sollte überwunden werden. Aus dieser Rhythmisierung hätte sich also bereits in der Fassade, und zwar an ihren Rändern, das Motiv der Säulenpaarung ergeben, das folgerichtig abgewandelt, nämlich als Pilasterpaarung auf die übrigen Wände übertragen worden ist¹⁾. Dort hatte es sich mit der Rundform der Tribünen auseinanderzusetzen, mit der es naturgemäß in Konflikt kommt. Das Gebälk muß sich eine Biegung gefallen lassen und in den Hauptjochen springt es zurück, während es über dem Trägerpaar intakt bleibt. Diese Maßnahme, die sich in der Fassade so natürlich ergeben hatte, wirkt in den rückwärtigen Partien wie eine bewußte Bizarrerie. Sie ist sicher nicht so gemeint. Denn Michelangelo hat sich bemüht, die unvermeidliche Mißgestalt des Tragsystems durch dekorative Werte auszugleichen: sie wird teils bezwungen, teils auch entschuldigt durch das malerische Motiv der Fensterkassette, deren Wirkung schon im Kapitolsprojekt ausprobiert worden war (vgl. oben S. 210, 211); außerdem durch die Lisenen, die das Tragsystem verstärken, und durch die kunstvolle Fenster- und Nischenbildung, die ohne spezifisch sakral zu sein, doch ungemein feierlich wirkt. Sangallo hatte mit der oberen Fensterreihe des Pal. Farnese den Anstoß zu dieser Entwicklung gegeben, die in den Kapitolspalästen und im Bau von St. Peter einen glanzvollen Aufstieg nimmt. Im ganzen allerdings repetiert das Wandsystem zu oft. Es ist zu gewaltsam, um so vielmal hintereinander gesehen zu werden, zumal da es der Motivierung durch die Vorderfront entraten muß. In sorgfältiger Ausführung d. h. in massivem Travertin wird es rings um den Bau herumgeführt. Im reifen

¹⁾ Die Absicht, auch die Ecken des Grundquadrates mit gepaarten Vollsäulen zu verblenden, wurde für die Ausführung offenbar nicht in Betracht gezogen. Sie ist uns durch zwei Grundrisse in den Uffizien überliefert. Geymüller, Urspr. Entwürfe, Taf. 45.

Barock gibt es kein Beispiel mehr dafür. Später beschränkt man sich darauf, die Fassade allein in Travertin zu dekorieren und die abseitigen Wände unbetont zu lassen, nicht nur in Längskirchen, sondern ebenso im Zentralbau (vgl. oben S. 99 f.).

Es hätte in der Absicht Michelangelos gelegen, die Ausführung der Fassade sofort in Angriff zu nehmen. Dem stellten sich aber unüberwindliche Hindernisse entgegen. Östlich von der Baustelle standen ja noch die Reste der konstantischen Basilika, die nicht abgetragen werden durften, bevor der Neubau eingewölbt und dem gottesdienstlichen Gebrauch zurückgegeben war. Man verwendet also alle Kraft auf die Chorpartie. Dort waren im Jahre 1557 die Umfassungsmauern der Süd- und Nordtribüne soweit fertiggestellt, daß mit der Wölbung der Halbkuppeln begonnen werden konnte¹⁾. Im Westen bestand noch der provisorische Chor. In der Mitte des Bauwerks klappte aber noch die riesige Kuppelöffnung. Dort mußte man nunmehr fortfahren und genoß den Vorteil, daß die Baustelle auf einen kleinen Bruchteil ihres bisherigen Umfangs zusammenschrumpfte, während die zunehmende Höhe und die statischen Schwierigkeiten die Arbeit erschwerten. Von dem Doppelbau, den Bramante konzipiert hatte, wird der zweite Teil erst jetzt in Angriff genommen. Michelangelos Handzeichnungen und die Vorbereitungen für das große Kuppelmodell geben Aufschluß darüber, wie vom Jahre 1557 ab die Beschäftigung mit dem Kuppelproblem einsetzt²⁾. Einstweilen freilich konnte man nur daran denken, den Tambour aufzurichten. Dieser aber mußte die nötigen Widerlager enthalten, so daß man sich jetzt schon über die Form der Kuppel und ihre statischen Verhältnisse schlüssig werden mußte. Wenigstens wurde die Rechnung provisorisch so weit gelöst, daß später höchstens noch Erleichterungen des statischen Systems vorgenommen werden konnten.

¹⁾ Im Jahre 1557 wird uns von Wölb Schwierigkeiten bei der Ausführung der südlichen Halbkuppel berichtet (Vasari, Bd. VII, S. 246). Daß bei dieser Gelegenheit noch die Form der Kontrepfeiler geändert worden sein sollte, wie Alker annimmt, halte ich für ausgeschlossen. Nach den Messungen Alkers sollen die Pilasterabstände auf den Kontrepfeilern um 1,36 m breiter sein als auf den Kuppelpfeilern. Tatsächlich habe ich im Querarm diese Abweichung nicht feststellen können. Sie besteht lediglich im Chorraum und ist dort auf Unregelmäßigkeiten in der Anstückung des im Jahre 1585 errichteten Westchores zurückzuführen.

²⁾ Die Vorarbeiten zum Modell reichen vielleicht bis in das Jahr 1556 zurück. Ausführung des Modells von November 1558 bis Mai 1561. K. Frey, *Regesten a. a. O.*, Bd. 30, Beiheft S. 171-180. — Von Michelangelos Handzeichnungen beziehen sich auf den Kuppelbau die Blätter Frey Nr. 168-170 und 208; ferner Marcuard, *Handzeichnungen Michelangelos im Teylermuseum zu Haarlem*, Taf. VIX und XVII.

DER KUPPELBAU

In der Geschichte der Peterskuppel drängt sich das Problem „Renaissance und Barock“ auf vier Denkmäler zusammen: Die Kuppel Bramantes, diejenige Sangallos, die sogen. Dupérac-Kuppel und die Ausführungskuppel. Zwischen die beiden letzteren schiebt sich außerdem das erwähnte Kuppelmodell aus den Jahren 1558—61, das sich heute im Dommuseum von St. Peter befindet. Es gibt kaum eine baukünstlerische Aufgabe, in der das Wesen der Stilwandlung sich so deutlich geoffenbart hätte, wie gerade in dieser.

Die Absicht Bramantes, das Pantheon in die Lüfte zu erheben, war nicht nur undurchführbar, sondern auch künstlerisch anfechtbar. Denn kein Bauwerk bedarf der Erdnähe so dringend wie das Pantheon und bei keinem beruht der Eindruck von ungezügelter, heidenmäßiger Kraft so ganz auf der kolossalen Dicke der Umfassungsmauern, die das Gußgewölbe von 43 m Spannweite widerlagern. Die Mauerstärken bestimmen naturgemäß die Lichtführung. Weil seitlich keine Fenster durchgebrochen werden können, bleibt als einzige Lichtquelle das Oberlicht übrig, eine Belichtungsweise von großartiger Primitivität, die meines Wissens kein zweites Mal wiederkehrt. Im Bau von St. Peter hätten also die Formen des Pantheon, abgesehen von den statischen Schwierigkeiten, zu einem Belichtungsdefekt führen müssen. Aber so wörtlich war es ja auch nicht gemeint. Die heidnische Urform sollte schon spiritualisiert werden. Wozu auch hätten sich Oströmer und Oberitaliener seit Jahrhunderten mit dem Kuppelproblem beschäftigt, wenn man jetzt die Erfahrungen hätte in den Wind schlagen wollen? Bramante hatte in Venedig und in der Lombardei den Typus der Kuppel mit Tambour kennengelernt. Für die römischen Zwecke genügt er ihm aber nicht. Dort wird vielmehr eine Kreuzung der Tambourkuppel mit dem Pantheon angestrebt (Abb. 162). Am Tambour sollen vor allem keine Fenster sichtbar werden. Man verstellt ihn daher außen und innen mit Kolonnaden, so daß die Fenster nur noch als Schlitze, d. h. als Säulenintervalle in Erscheinung treten. Die Art, wie die innere Kolonnade tiefer liegt als die äußere, hat ihre nächsten Parallelen in gotischen Wandsystemen¹⁾. Ob aber dieser Tambour tragfähig und der Seitenschub der Kuppel genügend widergelagert gewesen wäre, muß stark in Zweifel gezogen werden. Die Kuppelschale ist massiv, innen und außen im Flachbogen gewölbt und — was ihren Renaissancecharakter bestimmt — völlig aus der Vorstellung der Rotation hervorgegangen. Man empfand

¹⁾ Die innere Ordnung setzt um 10 palmi niedriger an als die äußere. Außerdem ist sie um 4 palmi niedriger bemessen. Für den Lichteinfall bleibt somit nur die relativ schmale Zone von 38—40 palmi übrig.

es an der Florentiner Kuppel als etwas Gotisches, daß sie mit doppelten Schalen versehen und aus dem regelmäßigen Achteck gewonnen war. Wie rein dagegen Bramante die Rotationsform aufgefaßt wissen wollte, geht daraus hervor, daß er die Innenschale ohne Kassettengliederung belassen hat. Sehr zu Unrecht hat Geymüller in seinen Rekonstruktionen Kassetten in die Kuppel eingezeichnet. Raffaels kleine Kuppel in St. Eligio dei Orefici vermittelt eine Vorstellung davon, wie eine reine Rotationskuppel wirken soll¹⁾. Etwas Venezianisches, für unser Gefühl Unklassisches liegt freilich darin. Man könnte sich die glatten Flächen mit Goldmosaik belegt denken. In der Tat hat die Hochrenaissance noch selbst den Weg zur gegliederten Kuppel zurückgefunden (Capella Chigi in S. Maria del Popolo).

Sangallo hätte sich mit Bramantes Kuppel nicht zufrieden geben können. Denn diese wirkte ja nur als Dominante eines reich gegliederten, relativ niedrigen Gebäudes. Nachdem aber Sangallo die bauliche Masse zu einem Kubus von respektabler Einheitswirkung zusammengefaßt hatte, würde die gedrungene Kuppel sich nicht behauptet haben. Außerdem verlangte der Fassadenvorbau, daß die Kuppel höher emporragte (Abb. 152). Sie wird also künstlich in die Höhe getrieben. Im Inneren behält zwar der Tambour die Form einer niedrigen Kolonnade, von der abwechselnd ein Intervall geöffnet, eines geschlossen und mit einer Nische verblendet wird. Die Schale aber nimmt eine elliptische bienenkorbähnliche Form an, die offenbar durch grobe Kassetten hat übertönt werden sollen. Außen sucht Sangallo nach wirksameren Widerlagern (Abb. 157). Denn es handelt sich noch immer um eine massive Kuppel, die offenbar in Gußgewölbe hat ausgeführt werden sollen. Er stellt also zwei Arkaden übereinander, von denen die obere überhaupt kein Licht ins Innere führt. Es ist das alte Kolosseumsmotiv — in banaler Form allerdings, — das auch bei der Verkleidung der Tribunenwände eine gewisse Rolle gespielt hatte. Jedenfalls ist das Großartigste an Bramantes Entwurf, die herbe Architravschichtung, durch Bogenstellungen abgeschwächt worden. Daß die Kuppel außen eine flache Kalotte zeigt, während sie innen gestelzt ist, gehört zu den Unehrlichkeiten, die wir auch anderwärts an Sangallos Projekt beobachtet haben. Dagegen mag es im Sinne des Barock als ein Fortschritt gelten, wenn die Kalotte mit 32 Rippen besetzt wird. Die Rotationsvorstellung wird also bereits zurückgedrängt, zugunsten vertikaler Spannungsmotive. In der übergroßen Laterne herrscht die Rotation freilich noch unbedingt. Dort sind auch die horizontalen Gebälke Bramantes und die geschlitzten Lichtöffnungen noch in Gebrauch.

¹⁾ Corrado Ricci, *Baukunst der Hoch- und Spätrenaissance*, Abb. 25.

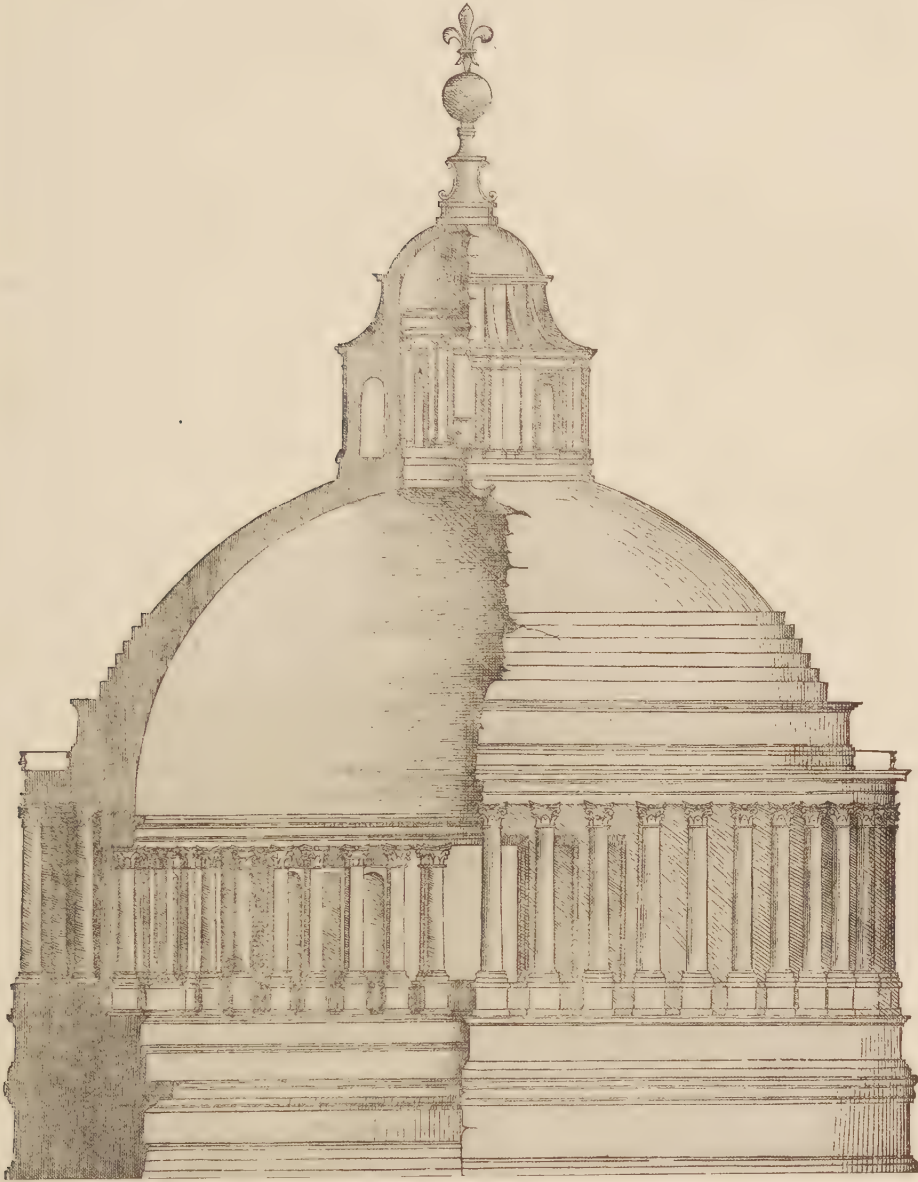


Abb. 162. Kuppelprojekt Bramantes (Serlio)

Mit dem Kuppelprojekt Michelangelos sind wir auch in diesem Zusammenhang in das Bereich der Ausführungsformen eingetreten. Fast ohne Übergang befinden wir uns im Barock. Vom Standpunkt Bramantes gesehen war es das größte Zugeständnis, das man dem goti-

schen Gestalten machen konnte, wenn Michelangelo die Kuppel doppel-schalig und in den entscheidenden Partien als eine Rippenkuppel bildete, die aus Rotation überhaupt nicht hätte hervorgehen können, sondern eher einem gespannten Zeltdach vergleichbar ist. In der Kuppel also, wo die barocken Dissonanzen des Unterbaues sich lösen sollten, herrscht jene klare Scheidung von tragenden und raumabschließenden Teilen, von stabilen Rahmen und leichter Füllung, die das Prinzip der Gotik gewesen und dem Barock im allgemeinen fremd geblieben war¹⁾. In der Entscheidung dieser Fragen greift Michelangelo unmittelbar auf das Vorbild der Domkuppel von Florenz zurück. Aber die Annäherung an mittelalterliche Bauformen bleibt eine bedingte. Michelangelos Kuppel setzt sich aus klassischen Werkstücken zusammen. Zwischen den 32 Abschnitten der Kuppel Sangallos und dem Achteck von Florenz wählt Michelangelo das Mittelding des Sechzehnecks. Man spürt die Spannung der Rippen, ohne daß die Halbkugelform des Gebildes verlorengeht (wenigstens in der ursprünglichen, von Dupérac überlieferten Fassung). Ähnlich wie die Kuppel von Florenz den Übergang bildet zwischen Mittelalter und Renaissance, steht die Kuppel Michelangelos auf der Grenze zwischen Renaissance und Barock. Es ist also der Fall gegeben, daß die Kräfte zweier konträr verschiedener Zeitalter sich nicht manieristisch durchkreuzen, sondern aus der Synthese zweier Weltanschauungen die monumentale Höchstleistung ermöglicht wird.

Von Michelangelos Kuppelprojekt gilt das gleiche wie von dem übrigen Bauprojekt, daß es sich seit der Planung im Jahre 1547 bis zum Tod des Meisters gar nicht, oder doch nur ganz unwesentlich verändert hat (Abb. 163). Wir sind allerdings durch einen Brief Michelangelos an seinen Neffen in Florenz darüber unterrichtet, daß er sich im Jahre 1547 die Höhenmaße der Florentiner Domlaterne hat besorgen lassen²⁾. Mit diesem Vorgang verknüpft sich die Frage, ob etwa Michelangelo sich damals noch enger an das Florentiner Vorbild habe anschließen und etwa den Bau mit einer gotischen Laterne habe krönen wollen, wie sie auch in den Handzeichnungen um 1560 wieder auftritt. Möglich wäre es, daß das Kuppelmodell von 1558 von dem ursprünglichen Projekt abgewichen wäre und Dupérac bei der Anfertigung seiner Stiche im Jahre 1568 sich nach diesem neueren Modell gerichtet

¹⁾ Vgl. oben S. 55. Diese Annäherung an gotische Prinzipien tritt bezeichnenderweise in einer Konstruktionsaufgabe hervor. Wo der Barock dekorativ und somit unkonstruktiv vorgeht, wählt er die Beziehungen zwischen Rahmen und Füllung anders. „Die Füllung soll überquellen.“

²⁾ Dag. Frey, Michelanglostudien Kap. V, S. 108. Der Dombaumeister Fantucci sollte sie aufnehmen.

hätte. Ich sehe aber zu dieser Komplizierung des Kuppelproblems keinen zwingenden Grund. Denn bei der Vermessung der Florentiner Laterne handelt es sich lediglich um die Feststellung von Verhältniszahlen, die erfahrungsgemäß in Florenz eine so wohltätige Kunstwirkung ausübten. Die Formen schöpft Michelangelo aus ganz anderer Quelle. Sie ergeben sich von vornherein in der von Dupérac überlieferten Fassung aus der Angleichung der Sangallo-Laterne an das neue Wandsystem. Demnach wäre das Kuppelmodell von 1558 nur ein vergrößertes Detail des Gesamtmodells von 1547 gewesen¹⁾. Die Entwürfe von gotischen Laternen wären dann freilich nur als Studien, bestenfalls als Alternativentwürfe aufzufassen, denen zugleich eine andere Tambourbehandlung hätte entsprechen sollen.

In den früheren Projekten, von Bramante bis Sangallo, war der Kuppeltambour so behandelt worden, daß die Kolonnaden das Hauptmotiv bilden, während die Fenster versteckt werden und am Ausdruck des Gebäudes keinen Anteil haben. Michelangelo kehrt dieses Verhältnis um. Er führt das Fenstermotiv wieder ein und gestaltet die Öffnungen mit jenem großartigen Ernst, zu dem sich Fensterformen sonst nicht leicht herbeilassen²⁾. Die Träger dagegen sind zu Gruppen zusammengerückt, die das Motiv der Paarung aus dem Unterbau herübernehmen. Zugleich wird der Tambour zur Kalotte in ein günstigeres Verhältnis gesetzt und eine Maßregulierung vorgenommen, an der es früher empfindlich gefehlt hatte: Außentambour und Innentambour werden gleich hoch bemessen und auf gleicher Höhe eingesetzt (Abb. 164). Selbst in dieser gefährlichen Region sollen sich Außenbau und Innenbau in voller Klarheit entsprechen. Auf gleicher Basis, innen und außen, beginnen also die beiden Attiken ihren Anstieg. Dann aber setzt eine Abweichung ein: die innere Attika wird nur halb so hoch gebildet wie die äußere, eine Differenz, die sich in der Spaltung der Kuppelschalen fortpflanzt³⁾.

¹⁾ Am heutigen Modell stammen nur der Tambour und die Innenschale aus der Zeit Michelangelos (Abb. 165). Die Außenschale vermutlich nach 1585. Nach dem Bericht von Sackur (Zentralblatt f. Bauverwaltung 1921) hat Alker ein Originalmodell der Laterne Michelangelos entdeckt. Vor der Veröffentlichung dieses Denkmals kann ein abschließendes Urteil über die Entwicklung dieses Baugliedes nicht gefällt werden. Näheres über den Stil der Laterne S. 298f. und 307f.

²⁾ An den älteren Tambourkuppeln hatte man regelmäßig Rundbogenfenster verwendet (geplant an der Consolazione in Todi, ausgeführt an S. Biagio in Montepulciano). Das profane Giebelfenster war in diesem Zusammenhang eine Neuschöpfung Michelangelos.

³⁾ Die innere Attika ist um fast 10 palmi (2,23 m) niedriger als die äußere. Um diese Spanne differieren also die Kuppelfußpunkte.

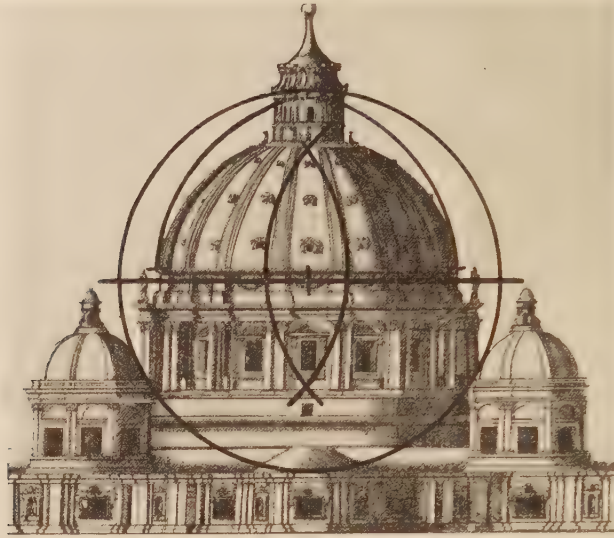


Abb. 163. Dupérac-Kuppel

Es ist das große Verdienst von Alker, festgestellt zu haben, daß sich die Kuppelbeschreibung Vasaris (*Vita Michelangelos*, 1568) auf die Dupérac-Kuppel bezieht, und somit die Frage nach den Kuppelzentren von neuem aufgerollt zu haben, die uns von Vasari überkommen ist. Vasari spricht von vier Kuppellinien, von denen zwei die Innenschale und zwei die Außenschale bilden. Die Innenschale ist vollständig aus dem Rundbogen konstruiert, aber die Bogen bilden keinen vollen Halbkreis, sondern Kreissegmente. Den Ausgangspunkt des Systems bildet ein Punkt C, von dem aus der innere Kuppelbogen geschlagen ist (Abb. 164). Er liegt auf dem Oberrand der Balustrade, die sich um das Kranzgesims des Tambours herumzieht ¹⁾. Man wundert sich, weshalb als Angelpunkt der riesigen Konstruktion eine so labile Stelle gewählt ist. In Wirklichkeit ist dieser Punkt nicht frei bestimmt, sondern aus einer Subtraktion gefunden: er liegt um die halbe Breite der inneren Attika tiefer als der zugehörige Kuppelfußpunkt. Die Folge davon ist, daß der Kuppelbogen Segmentform annimmt, d. h. in spitzen Winkeln abläuft und erst innerhalb der Attika zum rechten Winkel einbiegt. Dieser Bogenschlag gehört zum System der Dupérac-Kuppel. Im Innern hat das vielleicht nicht viel zu bedeuten, im Außenbau dagegen ist gerade dieses Motiv von entscheidender Wichtigkeit. Denn es bestimmt die Wirkung des Gesamtumrisses. Dieser

¹⁾ Die Balustrade ist nicht ausgeführt worden. Sie wird durch ein dünnes Eisengeländer ersetzt.

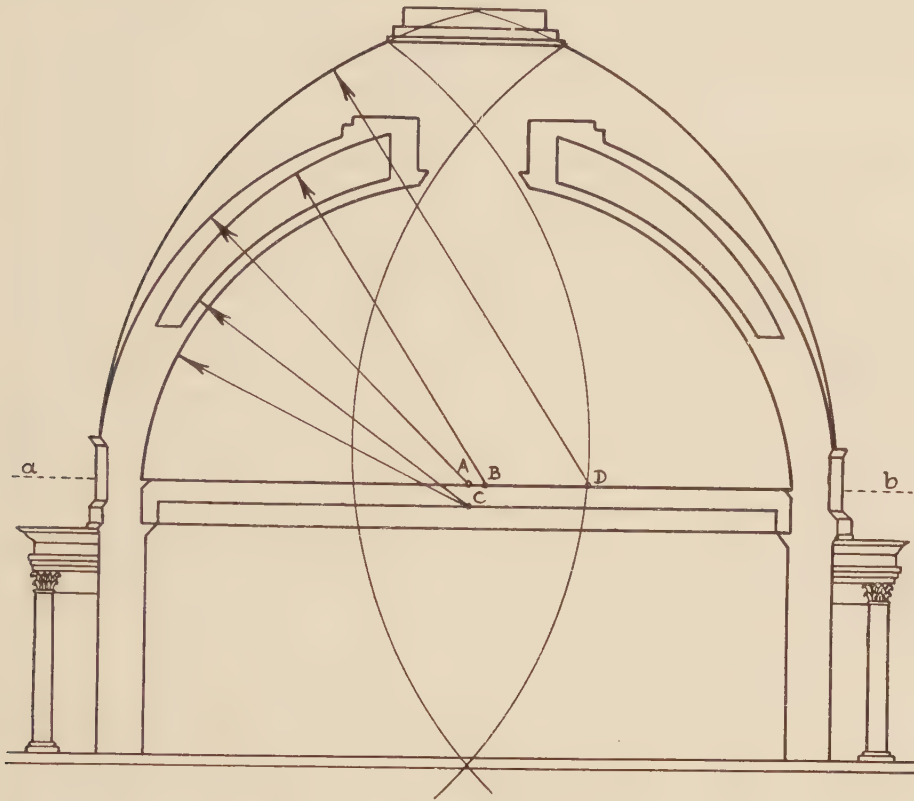


Abb. 164. Schema der Kuppelkonstruktion

ist nach Vasaris Beschreibung gleichfalls aus dem Rundbogen gewonnen und gleichfalls zum Segment reduziert. Das Zentrum liegt in einem Punkt A, auf dem Oberrand der inneren Attika. Auch dieser Punkt ist durch Subtraktion gewonnen. Er liegt um die halbe Breite der äußeren Attika tiefer als der zugehörige Kuppelfußpunkt. Damit ist der Fall gegeben, daß der äußere Kuppelbogen spitzwinklig abläuft und erst innerhalb der Attika zum vollen Halbkreis sich ergänzt. Diese Konstruktionsweise war eine unumgängliche ästhetische Notwendigkeit. Denn sobald man eine volle Halbkugelform auf der Attika basiert hätte, würde das Ganze gestelzt und somit unförmig gewirkt haben. Als vierter Kuppelbogen wäre derjenige zu nennen, der den Innenrand der Außenschale bildet. Von ihm berichtet uns Vasari etwas Merkwürdiges: man hätte ihn im Spitzbogen geschlagen und zwar von einem Punkt B aus, der gleichfalls auf dem Oberrand der inneren Attika, aber nicht in der Mittelachse, sondern um $2\frac{1}{2}$ Palmen (0,56 m) seitlich davon gelegen

gewesen sei. Dieser Spitzbogen wäre zwar nicht in Erscheinung getreten. Er hatte lediglich den praktischen Zweck, in der Begegnung mit dem runden Außenbogen eine Verjüngung der äußeren Kuppelschale herbeizuführen ¹⁾). Für den Vorgang der Kuppelüberhöhung ist es aber nicht unwichtig zu wissen, daß man hier bereits den Spitzbogen von der gleichen Grundlinie aus durch seitliche Verschiebung der Zentren zu konstruieren versucht hat.

Das Rahmenwerk der inneren Kuppelschale wollte Michelangelo aus Travertin ausgeführt wissen ²⁾). Man kann sich allerdings kaum vorstellen, wie die starken Steinprofile auf den sphärischen Backsteinwänden hätten befestigt werden sollen. Vielleicht hat man an Travertinstuck gedacht. Ein Rapport über den Kuppelbau, der offenbar kurz nach Michelangelos Tod abgefaßt worden ist, beschäftigt sich mit dieser Materialfrage ³⁾). Demnach sollte die Kuppel rein aus Ziegeln gewölbt werden, unter Weglassung des Rahmenwerks, das unter allen Umständen, in Ziegelausführung sowohl wie in Travertin, große Kosten verursachen und die Stabilität beeinträchtigen würde. Die Rahmen sollten also in Gips aufstukkiert werden, wie das später in der Tat geschehen ist. Nach Michelangelos Projekt hätte sich die Farbwirkung auf Weiß und Goldgelb beschränken sollen. Auf die Mosaikfüllung komme ich unten zurück. Von der Laterne endlich wäre zu sagen, daß Michelangelo es nicht verschmäht, sie derjenigen Sangallos ähnlich zu bilden. Natürlich streckt er sie ein wenig und statt der einfachen Kolonnade wird auch hier die Säulenpaarung eingeführt. Im Typus bleibt sie aber der Renaissance verwandt. Es ist die gleiche Form, die man bereits bei Giuliano da Sangallo als Requisit der Familie beobachtet ⁴⁾). Es lag offenbar in der Absicht Michelangelos, nach der Auflösung seiner Disharmonien zu ruhenden Formen vorzuschreiten. Insofern ist seine Laterne das polare Gegenteil der florentinischen, deren ganz andersartiges Prinzip darin bestanden hatte, ein schlankes Türmchen durch Strebebogen zur Laterne zu verbreitern. Ich kann daher in den Studien Michelangelos, die sich dem florentinischen Vorbild nähern, nur Vorschläge sehen für den Fall einer anderen, gleichfalls florentinischen Tambourbehandlung ⁵⁾). Als Abschluß der

¹⁾ Dupérac hat diese Besonderheit nicht vermerkt. Vielleicht wird man daraus schließen dürfen, daß sein Stich nach dem Modell von 1547 angefertigt ist, in dem dieser Kunstgriff noch nicht angeordnet war.

²⁾ Vasari, Bd. VII, S. 255. Vgl. unten S. 309 f.

³⁾ K. Frey, Regesten, a. a. O. S. 151 f. Urkunde Nr. 18a.

⁴⁾ Dag. Frey, Miscellanea Francesco Ehrle, Bd. I, 2, S. 432 ff., Abb. 2 und 3.

⁵⁾ Karl Frey, Handzeichnungen Michelangelos Nr. 170a.

Laterne folgt eine Verjüngung durch Voluten, die gleichfalls an Sangallo erinnert, und eine metallisch anmutende, als reine Rotationsform gebildete Spitze. So war das Projekt. Wie aber verlief die Ausführung?

Als mit dem Aufbau des Tambours begonnen wurde, durften die statischen Fragen nicht länger in der Schwebe bleiben. Denn es ist ja weder ausgemacht, daß eine schön geformte Kuppel auch konstruktiv möglich sei, noch daß eine korrekt aufgebaute Kuppel zugleich schön sein müsse. Oft vielmehr treten ästhetische und statische Forderungen als feindliche Kräfte auseinander. Natürlich nicht immer. In der Gotik z. B. gehen sie ineinander auf. Bei dem Bau der Peterskuppel war es jedenfalls so, daß erst in letzter Stunde ein Ausgleich zwischen beiden zustande kam, und dieser nicht einmal völlig befriedigte.

Die Dupérac-Kuppel ist vom Standpunkt der Statik ein anspruchsvolles Gebilde. Ihre segmentförmig geführten Rippen, die im Fußpunkt nicht völlig in die Senkrechte übergehen, erzeugen starken Seitenschub. Ob der Bau stehen würde oder nicht, hing von der Widerstandskraft des Tambours ab. Dieser aber war in seiner Substanz gelichtet durch die Fensteröffnungen, die ohne ästhetischen Schaden nicht kleiner hätten gebildet werden dürfen. Den Strebemauern mußte also mehr zugemutet werden, als sie ohne Preisgabe ihrer natürlichen Grazilität hätten leisten können. Tatsächlich waren die Widerlager unzureichend, wenn nicht besondere Maßnahmen getroffen wurden.

Michelangelo war in statischen Dingen wenig erfahren. Er wird also Fachleute herangezogen haben, und diese haben ihn zweifellos von der Undurchführbarkeit seines Projekts zu überzeugen gesucht. Nur so ist es zu erklären, wenn Michelangelo mit dem Gedanken umgeht, in den Tambour nach florentinischem Vorbild Rundfenster einzusetzen. Diese hätten ohne Frage die Mauermasse weniger angegriffen. Im übrigen wäre es aber unerträglich gewesen, den energischen Anstieg des Tambours durch die ruhende Form der Okuli gehemmt zu sehen. Ein zweiter Vorschlag geht dahin, die Strebemauern mit Kolossalstatuen von 4 m Höhe zu belasten. Ihr Gewicht hätte die Tragkraft der Streben wesentlich erhöht. Sie hätten also die gleiche Funktion erfüllt, wie die Fialen an der gotischen Kathedrale. Dieser Gedanke war übrigens nicht neu. Schon am Dom von Florenz hatte man erwogen, die Gewölbe durch Kolossalstatuen auf dem Kranzgesims zu sichern¹⁾. Das phantastische Projekt wurde zwar nicht ausgeführt. Aber ein Fresko in der Capella degli Spagnuoli, das Michelangelo kannte, gibt den geplanten Figurenschmuck wieder. Vor der Attika der Peterskuppel wären derartige

¹⁾ Burckhardt, Geschichte der Renaissance, V. Aufl. § 19; dort auf die Urkunden verwiesen: Gaye, carteggio II, p. 454f., 466.

Figuren künstlerisch eine recht zweifelhafte Beigabe gewesen. Es gibt zwar Ansichten von dem Bau, in denen der Übergang vom Tambour zur Kalotte unvermittelt hart erscheint. Figuren hätten die Situation gemildert, andererseits aber die Strenge der architektonischen Gliederung verdorben¹⁾. In anderen Prospekten tritt durch die natürliche Perspektive eine Verschleifung der Formen ein, so daß man die Figuren nicht gerade vermißt. Jedenfalls nahm man von dem Projekt Abstand wegen der Kosten, die es verursacht hätte. Ein dritter Vorschlag, der wahrscheinlich von Michelangelo selbst ausging, kam praktisch zur Ausführung: in die Strebemauern werden je zwei Eisenschienen eingemauert und unter sich durch schräge Verbindungen verankert²⁾. Nur dadurch steht die Kuppel. Eisenkonstruktion ist ja so eminent viel stabiler als Steinkonstruktion, daß eine kleine Beimischung von Eisen schon genügt, um den Schein des statisch Unwahrscheinlichen hervorzurufen. Michelangelo sah ohne Frage einen Reiz in diesem Kunststück. Denn es entspricht dem Geist des Barock, durch konstruktive Kunstgriffe den realen Sachverhalt zu verschleiern und die Illusion zu erwecken, als müsse die Form unaufhörlich neu sich bilden³⁾. Es ist in sublimster Form das gleiche, was wir in anderem Zusammenhang das Kampfmotiv genannt haben. In anderen Bauten Michelangelos finden wir Ähnliches. An den Kapitolspalästen z. B. sind die weitgespannten Architrave ebenfalls nur durch Eiseneinlagen tragfähig geworden. Freilich setzen solche Kunstwerke einen Beschauer voraus, dessen Auge für statische Zusammenhänge empfindlich ist.

An der Peterskuppel haben sich die Eisenschienen durchaus bewährt. Natürlich haben sie den Nachteil, daß bei Erdstößen Zerrungen ent-

¹⁾ Alker hat in seinen Rekonstruktionen der Peterskirche nicht nur am Kuppelbau, sondern auch vor der unteren Attika reichen Figureschmuck angenommen (Ostendorf, Sechs Bücher vom Bauen, Berlin 1920. Bd. III). Meines Ermessens hatte sich Michelangelo in dieser späten Phase schon völlig von dem Gedanken an eine figürliche Baudekoration losgemacht. Es sind nur die statischen Gründe, die ihn veranlassen, an der Kuppel Figureschmuck in Erwägung zu ziehen.

²⁾ Die genaue Lage der Schienen ist am Kuppelmodell im Dommuseum zu sehen, wenn man am Querschnitt die erste Strebe rechts aufklappt. Diese Schienenanlage scheint mir der eigentliche Grund gewesen zu sein, weshalb man das Modell in so großem Maßstab ausführte und so sorgfältig verwahrte. Denn am Bau selbst sind die Schienen völlig ummauert, und für spätere Baumeister war es von entscheidender Wichtigkeit zu wissen, wo die Schienen liegen, um nicht durch falsche Maßnahmen das größte Unheil anzurichten.

³⁾ „Barocke Architektur, hinter den Kulissen technischer Kunststücke voll, macht dennoch vergessen, daß Menschenwerk in technischen Bedingungen ruht. Sie gibt ihren Werken den nicht an technische Voraussetzungen gebundenen Überschwang der Schöpfung.“ Hausenstein, Geist des Barock, 6. Aufl., S. 13.

stehen. Im heutigen Zustand weisen die Streben bedenkliche Risse auf, und das Gerücht will nicht verstummen, der Kuppel drohe Gefahr¹⁾. Zwar bin ich der Meinung, daß die Eisenschienen noch geraume Zeit ihren Zweck erfüllen werden. Falls sich aber von neuem Schwierigkeiten einstellen sollten, wäre eine gründliche Abhilfe nur so zu treffen, daß die geplanten Kolossalfiguren ausgeführt, die Streben belastet und dem Eigengewicht des Steins seine vollen Rechte gegenüber der Eisenkonstruktion eingeräumt würden.

Als Michelangelo starb, war der Bau ringsum an den Attiken angelangt. Die untere Attika (am Gebäude selbst) hatte Guidetto Guidetti schon zur Hälfte aufgesetzt, für die obere (an der Kuppel) wurden die Steine zugerichtet. Im ganzen eine ungeheure Summe von baulicher Leistung, die sich in die achtzehnjährige Amtszeit Michelangelos zusammendrängt. Über sein Erbe entbrennt ein heftiger Streit²⁾. Vignola, der seit 1552 als Coadjutor in der Bauhütte angestellt war, führt die Geschäfte weiter. Eine offizielle Bestallungsurkunde hat sich nicht aufgefunden. Der Papst war offenbar entschlossen, den Baumeister des Vatikanischen Palastes, Pirro Ligorio, mit dem obersten Amt zu betrauen. Während die Bauarbeiten ins Stocken kommen, verbreitet sich das Gerücht, Pirro Ligorio wolle Änderungen an dem Projekt Michelangelos vornehmen. Man hat diese Nachricht so gedeutet, als sei damals bereits die Grundform des griechischen Kreuzes gefährdet gewesen und die Anstückung eines Langhauses in Erwägung gezogen worden (Alker). Wahrscheinlicher ist es, daß sich der Streit um den Kuppelbau gedreht hat. Ich möchte mit diesen Ereignissen die beiden Rapporte in Zusammenhang bringen, die Karl Frey publiziert hat³⁾. Sie sind vermutlich im Jahre 1566 entstanden und lassen in der Tat auf starke Differenzen in der Bauhütte schließen. Der erste ist streng sachlich gehalten. Er stammt von einem Michelangelo nahestehenden Fachmann, möglicherweise von Vignola. Es werden gewisse technische Erleichterungen vorgeschlagen. Für die Formen (ordine) sollen die Baumeister auf den maß-

¹⁾ Die neuesten Kontroversen über diese Frage zwischen den amerikanischen Architekten Hafner und Swartwout sind mir nicht zugänglich gewesen: Victor L. S. Hafner, Comparative notes on the Dome of St. Peters and the original modell by Michelangelo. Journal of the American Institute of Architects, Dezember 1922. — Derselbe, A Response. In reference to the criticism written by Mr. Egerton Swartwout in „The American Architect“ of January (1923) upon my article in the Journal of the American Institute of Architects, ebenda Jahrgang 1923. — Derselbe, The Dome of St. Peter's Cathedral at Rome, Rom, Manuskript 1924.

²⁾ Vasari VII, S. 245, 257, 266.

³⁾ Karl Frey, Regesten, Jahrb. d. preuß. Kunstsammlungen, Bd. 33, S. 151—153 Nr. 18a und 18b.

gebenden Entwurf (also denjenigen Michelangelos) verpflichtet werden. Im übrigen beruft sich der Bericht auf eine Konstruktionszeichnung, die nicht erhalten ist. Der zweite Rapport könnte in Ton und Inhalt sehr wohl von Ligorio stammen. Er ist als Gegengutachten zu verstehen. Bei großer statischer Unkenntnis und unter Berufung auf akademisch-historische Argumente behauptet der Verfasser von Pius IV. (gestorben 10. Dezember 1565) mit der Wölbung der Kuppel beauftragt worden zu sein. Die Besetzung des obersten Amtes war also beim Tod des Papstes noch in der Schwebe. Weiter stützt sich die Denkschrift auf das Gutachten des Frate Guiglielmo (della Porta), der mit der Aufgabe vertraut und aus der Schule Michelangelos hervorgegangen sei (gestorben 1577). Der Verfasser fordert die Rückkehr zur Bogenarchitektur und die Rückkehr zur einfachen, massiven Schale, d. h. zum Typus des Sangalloprojektes. Die Intervention der Freunde Michelangelos gegen Ligorio (vgl. oben S. 284) richtet sich offenbar gegen die Verunstaltung der Kuppel. Erst durch die förmliche Absetzung Ligorios und seine Übersiedelung nach Ferrara bekommt Vignola freie Hand in der Bauhütte¹⁾. Praktisch geschieht aber wenig, weil Pius V. dem Bau kein Interesse entgegenbringt. Vignola stellt die Attiken fertig und setzt die beiden vorderen Nebenkuppeln auf, reizende, luftige Gebilde, die durch den Langhausbau ihrer Wirkung beraubt worden sind. Ob ihre Ausführung so stark von den Absichten Michelangelos abweicht, wie Willich angenommen hat, möchte ich bezweifeln. Denn wie Dupérac sie überliefert, können sie unmöglich dem letzten Willen Michelangelos entsprochen haben. Vielleicht fehlten sie in dem Modell, nach dem Dupérac arbeitete, vielleicht auch hat Vignola die maßgebenden Risse dem Stecher nicht zur Verfügung gestellt. Jedenfalls sind die Nebenkuppeln Dupéracs von der Einwirkung seines kümmerlichen, französischen Geschmacks nicht unberührt geblieben. Nach Vignolas Tod, 1573, konnte man auf eine Periode gesteigerter Bautätigkeit hoffen, zumal da im vorhergehenden Jahr der unternehmende Buoncompagni-Papst zur Herrschaft gelangt war. Dieser beruft den tüchtig geschulten, aber praktisch noch wenig bewährten Giacomo della Porta, der neun Jahre nach Michelangelos Tod die Tradition des Meisters wieder aufnimmt. Die Geldquellen fließen aber spärlich, und offenbar war der oberste Baumeister teils zu profan gestimmt, teils zu wenig technisch interessiert, um den Papst zu dem Kuppelbau zu drängen. Es vergehen also volle dreizehn Jahre ohne sichtlichen Fortschritt. Erst Sixtus V. besitzt Entschlußkraft und Mittel genug, um

¹⁾ Willich, Vignola, S. 130 f. — Alessi hatte das Amt abgelehnt. Die Entlassung Ligorios erfolgt am 31. Oktober 1567.



Abb. 165. Holzmodell zur Peterskuppel (Dom-Museum)

die Durchführung der Großkonstruktion zu befehlen. Sogleich im Beginn seines Pontifikates, 1585, läßt er den alten, provisorischen Westchor niederreißen und in der unglaublich kurzen Zeit von drei Jahren die Westtribuna aufrichten, deren Fertigstellung die unerläßliche Vorbedingung zum Kuppelbau bildete. Sofort nach Vollendung des Chores folgt die Kuppel selbst¹⁾. Da Giacomo della Porta keine eigentlich technischen Kenntnisse besitzt, wird ihm Domenico Fontana beigeordnet, in dem wir die treibende Kraft zu vermuten haben. In 22 Monaten wird die Kuppel geschlossen, wie bekannt in überhöhter Form, und es erhebt sich die Frage, ob dem Meister selbst oder den ausführenden

¹⁾ J. A. F. Orbaan, Zur Baugeschichte der Peterskuppel, Jahrb. d. preuß. Kunstsammlungen 1914 Beiheft und 1917 Beiheft.

Künstlern das volle Verdienst an dem formalen Ausfall der Kuppel zugesprochen werden müsse. Sie wird in der Regel als Qualitätsfrage gestellt: wer außer Michelangelo den unnachahmlichen Wohllaut des Kuppelumrisses hätte erfinden können. Meines Ermessens hat das Kuppelproblem zu Unrecht diese individuelle Zuspitzung erfahren. Die Aufgabe war gar nicht so geartet, daß sie dem Persönlichen besonderen Spielraum ließ. Der Umriß ist überhaupt nicht erfunden, sondern er ergibt sich aus einem ganzen Komplex von baulichen Bedingungen. Die unvergleichliche Kunst des Bauwerks liegt überhaupt nicht in der Bogenführung, sondern in der Bestimmung der Kuppelzentren, deren Lage über Ansatz und Aufstieg der Schale entscheidet. In dieser Kernfrage richtet sich die Ausführungskuppel unmittelbar nach der Konstruktionsmethode der Dupérac-Kuppel. Nur in diesem bedingten Sinn kann also der ausgeführte Bau noch als Werk Michelangelos in Anspruch genommen werden.

Die Annahme, Michelangelo dürfe als der Autor der Ausführungskuppel gelten, stützte sich teils auf das Kuppelmodell von 1558, dessen Außenschale die überhöhte Form zeigt, teils auf die Behauptung, Dupérac habe in seinen Stichen die Maße verfälscht¹⁾. Kritisch hat als erster Dagobert Frey das Modell und seine Entstehungsgeschichte untersucht. (Michelangelostudien Kap. V., S. 94 ff). Seine Meinung, daß die äußere Kuppelschale erst im 18. Jh. aufgesetzt sei, kann allerdings nicht aufrechterhalten werden. Dagegen hat Alker gewichtige Gründe dafür geltend gemacht, daß die fragliche Kuppelschale kurz nach 1585, im Beginn des Peretti-Pontifikates angefertigt worden ist²⁾. Da außerdem die Dupérac-Kuppel durch die Beschreibung Vasaris als originale Form bestätigt ist, besitzen wir nur noch einen schwachen Anhaltspunkt dafür, daß Michelangelo eine Überhöhung in Erwägung zog: die Zeichnung im Teylermuseum in Haarlem³⁾. Bei der Erörterung der statischen Probleme mußte eine solche Lösung schließlich einmal auftauchen. Denn eine Steilkuppel läßt sich leichter verstreben als eine

¹⁾ Michelangelos Autorschaft bestritten von Letarouilly und Garnier. Die übrigen Forscher haben sie anerkannt, neuerdings noch A. E. Brinckmann, Baukunst des 17. und 18. Jh., S. 30; dazu Brinckmann, Das Kuppelmodell für S. Pietro in Rom, Repert. f. Kunstwissenschaft, Bd. 43, S. 92, wo die späte Entstehung der Außenschale des Modells (nach 1585) zugestanden wird.

²⁾ H. R. Alker, Das Michelangelomodell zur Kuppel von St. Peter in Rom. Repertorium f. Kunstwissenschaft, Bd. 43, S. 98. — Ausführlicher in Alkers Dissertation. Bericht über seine Forschungsergebnisse von Sackur, Zentralblatt der Bauverwaltung Jahrgang 41, Berlin 1921, S. 301 f.

³⁾ F. v. Marcuard, Die Handzeichnungen Michelangelos im Teylermuseum in Haarlem, München 1901, Tafel XVI und XVII.

Flachkuppel. Der steile Umriß könnte also noch immer für Michelangelo in Anspruch genommen werden, wenn die Teylerzeichnung den maßgebenden Umriß auch wirklich enthielte. Das ist aber nicht der Fall. Es ist ein kunstloser, wenig konsequent geführter Umriß, der nichts von der Idealität der Ausführungsform erkennen läßt und wohl nur als flüchtige Notiz zum Zweck weiterer Studien gewertet werden darf. Damit wäre der Autorschaft Michelangelos der Boden entzogen. Alker läßt die Möglichkeit allerdings noch offen, daß die äußere Schale des Kuppelmodells doch schon in den Jahren 1561—64 aufgesetzt worden sein könnte. Ich halte es aber für ausgeschlossen, daß Vasari bei seiner Kuppelbeschreibung von 1568, die offenbar aus der Bauhütte selbst stammt, ein so wichtiges Faktum unerwähnt gelassen haben sollte. Eine ganz andere Frage ist die, ob die Überhöhung im Geist Michelangelos gewesen ist. Ich möchte glauben, daß man sie bejahen kann. Wenn man nämlich die perspektivische Verflüchtigung und die Überschneidungen in Betracht zieht, denen die Kuppel ausgesetzt gewesen wäre, so würde die Kalotte Dupéracs in der Tat gedrückt gewirkt haben, und der alternde Michelangelo rechnete schon soweit mit der Fernperspektive, daß er sich diesem Argument sicher nicht verschlossen hätte. Außerdem hatte er im Tambour schon einen so energischen Rhythmus angeschlagen, daß es ihm nicht unerwünscht hätte sein können, wenn die Kalotte ihn fortpflanzte und die Spiritualisierung der Form sich vollendete. Man kann also gewiß nicht sagen, daß Michelangelos Idee verdorben worden wäre. Aber die Umdeutung war doch eine grundlegende. Denn es handelt sich in diesem Fall nicht um die wenigen Meter, die hinzukommen, sondern um die Gegensätzlichkeit der Kuppeltypen, von denen der erstere aus Kreissegmenten, der zweite aus Spitzbogen gewonnen wird. Der Aufstieg der Kalotte wirkt in der heutigen Fassung so beschwingt, daß der Tambour als eine erdgebundene Form dahinter zurückbleibt. In der Dupérac-Kuppel wäre das Verhältnis umgekehrt gewesen. Freilich ist dieser Sieg der Vertikalen ein baukünstlerischer Vorgang, der erst gegen Ende des Jahrhunderts die allgemeine Stimmung wiedergibt: den Triumph des gegenreformatorischen Geistes.

Den tatsächlichen Verlauf der Überhöhung hat man sich folgendermaßen vorzustellen. Zunächst wird in den Jahren 1585—86 dem Modell von 1558 die neue Außenschale aufgesetzt, deren Rippenansätze bereits mit dem Perettiwappen geschmückt sind. Zur Nachprüfung der statischen Verhältnisse kann das Unternehmen nicht gedient haben. Denn diese waren im Tambour längst festgelegt und das statisch Wichtigste, nämlich das Verhältnis der Außenschale zur Innenschale, blieb in dem

Modell außer Betracht. Die Innenschale war ja in der alten Form belassen worden und stand mit der Statik der Außenschale gar nicht mehr in Verbindung. Das Experiment galt also lediglich dem ästhetischen Ausfall des Umrisses. Übrigens versprach sich in der Steilkuppel die statische Rechnung so viel günstiger zu stellen, daß Änderungen in der Verstrebung nicht notwendig waren. Entscheidend für die künstlerische Wirkung war vielmehr die Bestimmung der neuen Zentren. Die Kurve als solche, die so viel Geheimnisvolles enthalten sollte, ist rein geometrischer Natur. Sie kann von jedem Kind geschlagen werden. Das Geheimnis liegt an anderer Stelle.

Wie oben ausgeführt legte Michelangelo den größten Wert auf den spitzwinkligen Ansatz der Rippen, an dem er sogar gegen die statische Notwendigkeit festhielt (vgl. oben S. 299). Bei der Überhöhung bestand die Gefahr, daß man die Zentren höher legte und somit die Kuppel stelizte. So hat sie fälschlicherweise Ferrabosco aufgenommen, und alle, die sich auf die Richtigkeit seines Querschnitts verlassen haben, insbesondere Durm, sind zu falschen Resultaten gelangt. Das eigentümlich Geistvolle der Kuppel beruht vielmehr darauf, daß der spitzwinklige Rippenansatz, wie ihn Michelangelo gewollt hatte, trotz der Überhöhung erhalten bleibt und die Steilform somit lediglich durch die Zuspitzung der Bogen erreicht wird. Die Zentren der Bogen blieben also auf der alten Basis liegen, nämlich auf halber Höhe der äußeren Attika, nach wie vor unterhalb des Kuppelfußpunktes. Alles Weitere wird durch seitliche Verschiebung der Zentren bewerkstelligt. Diese Maßnahme ist im Kern paradox: man bewahrt das Sinnbild der Schwere und man übertrumpft es dennoch durch den Ausdruck geistiger Befreiung. Aber schließlich ist das die Paradoxie des barocken Geistes überhaupt.

Es bleibt zu bestimmen, wie weit die neuen Kuppelzentren seitlich aus der Achse gerückt worden sind. Man könnte sagen: genau so weit, daß die Schlankheit der Spitzbogen dem Idealismus des Zeitalters entsprach. Es fehlt aber nicht an exakten Relationen. Da sich nämlich die ganze Konstruktion auf der Dupérac-Kuppel aufbaut, ist es nahliegend, auch die Überhöhung aus dieser Vorlage zu entwickeln (Abb. 163, 164). Nimmt man bei Dupérac den Abstand zwischen der Grundlinie a—b und dem Oberrand der unteren Attika und schlägt mit diesem Radius einen Kreis vom Kuppelfußpunkt aus, so kreuzt dieser Kreisbogen die Grundlinie a—b im Punkt D. Dieser ist das Zentrum des neuen spitzbogigen Kuppelumrisses. Kehrt man also den Zirkel um und schlägt mit dem gleichen Radius die Bogen vom Punkt D aus, so werden die Kurven genau mit dem Kuppelumriß zusammenfallen.



Abb. 166. Peterskuppel

Da es einen exakten Querschnitt der Kuppel nicht gibt, kann die Probe auf die Richtigkeit dieser Verhältnisse nur annäherungsweise gemacht werden. Überträgt man z. B. das gleiche Liniensystem auf das photographische Abbild der Peterskuppel in Magnis Barocco a Roma, das einer orthogonalen Ansicht nah kommt, so stimmen die konstruierten Spitzbogen genau mit dem tatsächlichen Kuppelumriß überein (Abb. 166). Dieses Resultat hat sich am Bauwerk selbst erst in letzter Stunde ergeben. Noch in der Außenschale des Modells wird nicht die volle Schlankheit eines rein spitzbogigen Umrisses erreicht. Die Schale, nach dem Modell konstruiert, wäre 2 m unter dem Scheitel der ausgeführten Kuppel zurückgeblieben ¹⁾. Die Schale des Modells wirkt in der Tat etwas kugelförmiger. Erst in der exakten, geometrisch-technischen Ausführung hat sich die vielbewunderte Reinheit des Spitzbogens eingestellt, die in gleicher Idealität an keinem Kuppelbau der Welt hat nachgeahmt werden können.

Nach der Schließung der Kuppel läßt Sixtus V. unverzüglich die Laterne in Angriff nehmen, die wegen der leichteren Tragbarkeit in

¹⁾ Sackur a. a. O., S. 302.

TABVLA 24

pag. 96

LATERNÄ MAGNO THOLO
TEMPLI VATICANI
IMPOSITA

Abb. 167. St. Peter, Laterne (Bonanni)

Ziegeln aufgesetzt und in dem warmen Ockergelb der Landvillen getüncht werden sollte¹⁾. Der Papst hat die Vollendung nicht mehr erlebt. Zum Glück blieb dem Aldobrandinipapst nicht mehr viel an dem Bau zu tun übrig. Mit Domenico Fontana hatte der bedeutendste Techniker Rom verlassen, und das Zeitalter des Neu-Humanismus, das unter Clemens VIII. anbricht, war dem Gedanken der Großkonstruktion überhaupt abgeneigt. Man hielt sich fortan an dekorative Aufgaben, die billiger und unterhaltender waren. An der Laternenzeichnung Michelangelos hielt man fest und besaß zugleich den Takt, sie der veränderten Situation anzupassen. Die Proportionen werden ein wenig gestreckt, die Übergänge elegant gemildert. Statt der krönenden Voluten läßt man durch Kandelaber die vertikalen Kräfte ausströmen. Nichts aber ist für die reife Stilphase bezeichnender als die Verän-

¹⁾ Die genauen Daten bei Orbaan, Zur Baugeschichte der Peterskuppel. Jahrbuch d. preuß. Kunstsammlungen 1917.



Abb. 168. Kuppelmosaik

derungen, die man mit der Spitze vornimmt (Abb. 167). Sie wird birnenförmig gestreckt und geschweift, auf einem federnden Wulst basiert und mit Rippen besetzt. Auch in der Spitze also, wo der Bau ins Metallische übergeht und dementsprechend die Rotationsform sich am längsten gehalten hatte, siegt das Prinzip der Rippen- und Zeltverspannung. Geistvoll auch die Auflösung am Knopf: je zwei Rippen rollen sich zu einer Volute zusammen, zwei weitere laufen sich tot und verschwinden. So geht es abwechselungsweise weiter. Die sechzehn Rippen werden also auf vier Voluten zurückgeführt, so daß am Knopf noch einmal die Vierzahl und die Kugelform nachbarlich nebeneinander stehen, aus deren Synthese das ganze Gebilde hervorgewachsen war.

Weniger glücklich arbeitet die Dekoration im Innern (Abb. 168). Dort hatten sich die Kompartimente der Kuppelschale gestreckt, so daß die schwere Rahmendekoration Michelangelos — eine Fuge aus Quadraten und Kreisen — abgeschwächt werden mußte. Man setzt sie ins Reiche, Ge-

fällige, Vielteilige um, und aus der Empfindung heraus, daß man durch plastische Mittel der Flächen nicht Herr werden würde, nimmt man Goldmosaik zu Hilfe, aus dem die Bilder von Aposteln und Heiligen in heller Lokalfarbe herausleuchten¹⁾. Gewiß liegt es nicht in der Idee des Ganzen, daß die tastbaren Wände dieses einzigartigen Gefäßes durch den Schimmer transparenter Steine aufgeweicht werden, und in Italien trug ja die Anwendung des Mosaiks stets das Bedenkliche in sich, daß man damit von der heimischen Freskentechnik, dem uralten Nährboden der Klassik, sich lossagte. Trotzdem wird man dem Cavaliere d'Arpino Dank wissen dafür, daß er seine Mosaiken dem tektonischen Gerüst der Kuppel dienend eingefügt hat und keiner von den Pinselgewaltigen des Barock, etwa der jüngere Zuccaro oder Lanfranco, es haben wagen dürfen, die Schale als Ganzes durch eine Glorienmalerei zu entstellen. Von diesem Gesichtspunkt aus wird man sich gern damit abfinden, wenn eine gewisse Eleganz aus der Kuppel in das ernste Gebäude einströmt, obwohl die Art, wie Figur und Farbe sich mit der Architektur vermengen, das Herannahen einer dekorativen Malkultur ankündigt, die dazu angetan ist, für den Rest des Barock den Geschmack an reiner Bauwirkung überhaupt zu verderben: wir stehen im Zeitalter der Carracci.

LANGHAUS UND FASSADE

Der Ehrgeiz Sixtus' V. zielte dahin, die Peterskirche zu vollenden und dem plebejischen Namen Peretti einen Ruhmestitel ohnegleichen zu erwerben. Schon bevor die Kuppel begonnen ist, wendet er sich vorausschauend dem Fassadenproblem zu, dessen Lösung sein Lebenswerk hätte krönen sollen. Man war allgemein der Meinung, daß er es dahin bringen würde. Es ist also kein Zufall, wenn die Bilderchronik der päpstlichen Ruhmestaten den Ereignissen vorausgreift und die Petersfassade bereits als Faktum verzeichnet. Den Anlaß dazu gab die Aufrichtung des Obeliskens, die als Weihgabe an die Fassade gemeint war und mancherlei Gelegenheit bot, sich die erhoffte Frontwirkung zu vergegenwärtigen (Abb. 160). Die Legende des Guerrastiches, der dieser Denkmälerreihe angehört, spricht die zuversichtliche Hoffnung aus, daß man die Vollendung der Fassade noch im gleichen Pontifikat erleben würde (1587). Es handelt sich nach wie vor um die Michelangelo-

¹⁾ Die Kartons entworfen von Giuseppe Cesari d'Arpino, Ausführung von Zucchi, Roselli, Sabatini und anderen. Allg. Künstlerlexikon, Bd. VI., S. 310. — Regesten: O. Pollak, Ausgewählte Akten zur Geschichte der Peterskirche, Jahrb. d. preuß. Kunstsammlungen, Bd. 36, Beiheft S. 21. — Dag. Frey, Michelangelostudien, Kap. V, S. 124.

Fassade und man könnte daraus schließen, daß Änderungen damals noch gar nicht in Erwägung gezogen worden seien. Es ist aber der Genauigkeit Alkers nicht entgangen, daß in der gleichen Legende bereits Zweifel an der Wünschbarkeit dieser Fassade auftauchen. In Kursivschrift kleinen Formates — vielleicht erst in späteren Auflagen des Stiches hinzugefügt — finden sich die vielsagenden Worte: „huic et alia commodier forma addi posset“. Sie können nichts anderes bedeuten, als daß einflußreiche Persönlichkeiten sich damals für eine Änderung der Fassade einsetzten. Es ist kein anderer als Domenico Fontana selbst, der ohne Rücksicht und talentlos, wie einst Ligorio, das Projekt Michelangelos unterminiert. Fontanas eigene Werke geben uns Auskunft darüber, was er unter „anders und bequemer“ verstand. Er betreibt die Anfügung eines Langhauses und fordert für die Fassade die vollständige Auflösung des rhythmischen Systems — kunstgeschichtlich vielleicht das Erstaunlichste, was der welkende Frühbarock an formalen Vorschlägen zu bringen weiß.

Die Verlängerung der Kirche erwog man schon seit langem, aber nur auf Seiten der Geistlichkeit. Daß Vignola diesen Absichten fern stand, geht aus der Aufrichtung der Nebenkuppeln hervor, die ja nur im Zentralbau zur Wirkung kommen konnten¹⁾. In welchem Zeitpunkt Fontana sein Verlängerungsprojekt ausgearbeitet hat, ist nicht festgestellt. Praktisch hat er erst von 1585 ab Einfluß auf die Bauhütte gewonnen, und es ist nicht anzunehmen, daß er sich vor diesem Termin mit Entwürfen für St. Peter beschäftigt hat. Die Verlängerungsfrage war ja auch bis dahin nicht spruchreif. Daß im letzten Viertel des Jahrhunderts das Interesse am Zentralbau allgemein erlahmt sei, hat nur bedingte Richtigkeit. Im Kreis der Michelangelo-Schüler ist es nie völlig verschwunden. (S. Giovanni dei Fiorentini, dessen Aufriß von Giacomo della Porta ausgearbeitet wird. Die Durchführung des Zentralbaues wurde wegen der bestehenden Langhausjoche preisgegeben. Ferner S. Maria Scala Coeli usw.) Erloschen war nur der allegorische Machtgedanke Julius' II., im Bau von St. Peter das Zentrum eines Sonnensystems zu versinnbildlichen, um das alle übrigen Christenkirchen wie kleinere Gestirne sich gruppieren. Nach dem Ausbruch der Reformation hatte sich diese Universalvorstellung mit Bitterkeit gemischt. Sie kommt erst im Zeitalter Urbans VIII. wieder an die Oberfläche. Andererseits war durch die Beschäftigung der Gegenreformation mit der scholastischen Literatur die mittelalterliche Symbolvorstellung, daß der Kirchenbau den Körper des Gekreuzigten zu symbolisieren habe,

¹⁾ Hans Willich a. a. O., S. 131.

mit neuer Nahrung versehen worden¹⁾. Ich erwähne das nur als geistiges Fluidum. Denn diese Gedanken hätten niemals die Kraft gehabt, im realen Leben die Veränderung eines Kirchentypus hervorzu- bringen. Tatsächlich hat man sich bis in die 80er Jahre hinein die Peterskirche noch als Zentralbau vorgestellt. Erst unter Sixtus V. wird die Forderung erhoben, der Neubau müsse die gesamte Grundfläche der alten Peterskirche bedecken: deshalb müsse eine Verlängerung eintreten. Auch dies kann ich nicht als treibenden Beweggrund an- erkennen. Es war vielmehr eine Parole, wie sie für größere kirchliche oder staatliche Unternehmungen gelegentlich ausgegeben werden, ein Schlagwort, das einfach sein muß, um von Mund zu Mund zu gehen. In Wirklichkeit dachte man nicht so kleinlich, zumal da sich mit dem Baufragment der alten Kirche die Vorstellung des Geweihten schon kaum mehr verband. Es handelte sich vielmehr um sehr reale Dinge: man brauchte Raum, viel Raum. Wenn auch das Gebäude in größten Dimensionen angelegt war, so besagte das noch nicht, daß seine Räume auch verwendbar waren. In St. Peter beigesetzt zu werden forderten die Päpste als ihr Vorrecht. Der Gottesdienst hatte an Prunk und Kompliziertheit zugenommen. Die Musik mit ihrem Aufwand an Personal und Instrumenten war zu einem wesentlichen Bestandteil des Ritus geworden. Das vollständige Raumprogramm ist bei Bonanni entwickelt²⁾. Es sollten hinzukommen: Chorkapelle, Taufkapelle, Sakramentskapelle, Sakristeien und der Benediktionssaal, der dem Fassadenkörper eingegliedert werden sollte und bei festlichen Gelegenheiten, Kanonisationen und Benediktionen, als päpstlicher Thronsaal zu dienen hatte. Mit diesem Raumprogramm hängen aber zwei weitere Fragen unlöslich zusammen: der Anschluß des Kirchenraumes an den Vatikan und die Anlage der Benediktionsloggia, die uns zum Fassadenproblem zurückführen.

Die Verbindung von Kirche und Palast war durch den Zentralbau verlorengegangen. Sehr geschickt war sie nie gewesen. Denn das Petersgrab lag zu weit westlich. Seine Verlegung hatte Papst Julius nicht gestattet. Wenn man also einen Zentralbau um die Reliquie entwickelte, so war eine direkte Verbindung mit dem Palast kaum mehr herzustellen. Denn die Sixtinische Kapelle lag dazwischen, an deren

¹⁾ J. v. Schlosser, *Materialien zur Quellenkunde*, Heft IV, S. 36.

²⁾ Filippo Bonanni, *Historia Templi Vaticani*, Rom 1696, S. 103. Dort sind die Räume folgendermaßen bezeichnet: 1. Sacrarium pro Canonicis, Beneficiatis et Clericis. 2. Sacellum Sanctissimae Eucharistiae. 3. Sacellum Fontis Baptismatis. 4. Sacellum pro Poenitentiariis. 5. Odaeum. 6. Contrasacellum, anfangs als Secretarium geplant.

Westende nur primitive Laufgänge nach der Kirche führten. Sobald man aber ein Langhaus vorschob, konnte man die Sixtinische Kapelle an der Ostseite umgehen, und dort hat man in der Tat die vielbenutzten Verbindungssäle, die Sala Regia und die Cappella Paolina angelegt, die den direkten Durchgang zum Benediktionssaal vermitteln. Dieser hatte seine eigene Geschichte. Wir haben gesehen, daß Sangallo als erster diesen Baugedanken in das Programm der Petersfassade aufgenommen und mit unerhörten Ansprüchen umkleidet hatte. Michelangelo dagegen war nicht gesonnen, diesen zu genügen. Die künstlerische Idee des Säulenportikus steht ihm so hoch, daß er die Rücksichten der Staatsrepräsentation, die sich mit der Loggia verbinden, außer acht läßt. Er macht den Vorschlag, überhaupt keinen Saal in die Fassade zu legen, dessen Fensterarchitektur notwendigerweise mit dem Säulenthema in Konflikt kommen mußte, sondern lediglich eine Loggia in die Fassadenmauer einzutiefen, einen Hohlraum, der durch Laufgänge in den Mauern seinen Zu- und Abgang fand (Abb. 153). Damit wäre dem Buchstaben nach die Forderung des Klerus erfüllt gewesen. Auch die Größe des Raumes war leidlich ausreichend, um dem segnenden Papst eine würdige Folie zu geben. Aber vom Platz aus hätte man seine Gestalt unter dem Schatten des Portikus nicht erkennen können, zumal wenn man mit der Blendung der südlichen Atmosphäre rechnet. Die Massenszene verlor das Imponierende und um die Person des Papstes hätten größere Zeremonien von kirchlichen Würdenträgern in der Loggia nicht entwickelt werden können. Die Aufzüge vom Vatikan nach der Loggia und zurück hätten des festlichen Charakters entbehrt. Wenn man nun bedenkt, was die Bulle „In coena Domini“, die alljährlich von der Loggia aus verlesen wurde, als staatsrechtliches Instrument zu bedeuten hatte, und wie eifersüchtig man in den Kämpfen der Gegenreformation die in der Bulle verbrieften Rechte gewahrt hat, so versteht man sehr wohl, daß Michelangelos herbe Kunstabsicht diesen Kräften weichen mußte. Der Anbau war unvermeidlich. Man wollte es „bequem“ haben.

Der erste Verlängerungsplan, der uns in dieser Spätphase des Bauwerks entgegentritt, ist ein Grundriß des Domenico Fontana in der Handzeichnungssammlung der Uffizien¹⁾. Lediglich in der Breite der Kuppelpfeiler soll ein dreischiffiges Langhaus vorgelagert werden, das dem Zentralbau gegenüber wie ein Vestibül gewirkt hätte (Abb. 169). Beim Durchschreiten des Bauwerks hätte man also den barocken Reiz des Werdens empfunden, in dem die Kuppel sich schrittweise vollendet

¹⁾ Abgebildet bei Bonanni, *Historia Templi Vaticani*, Taf. 27, pag. 103; besprochen bei Alker, *Dissertation*.

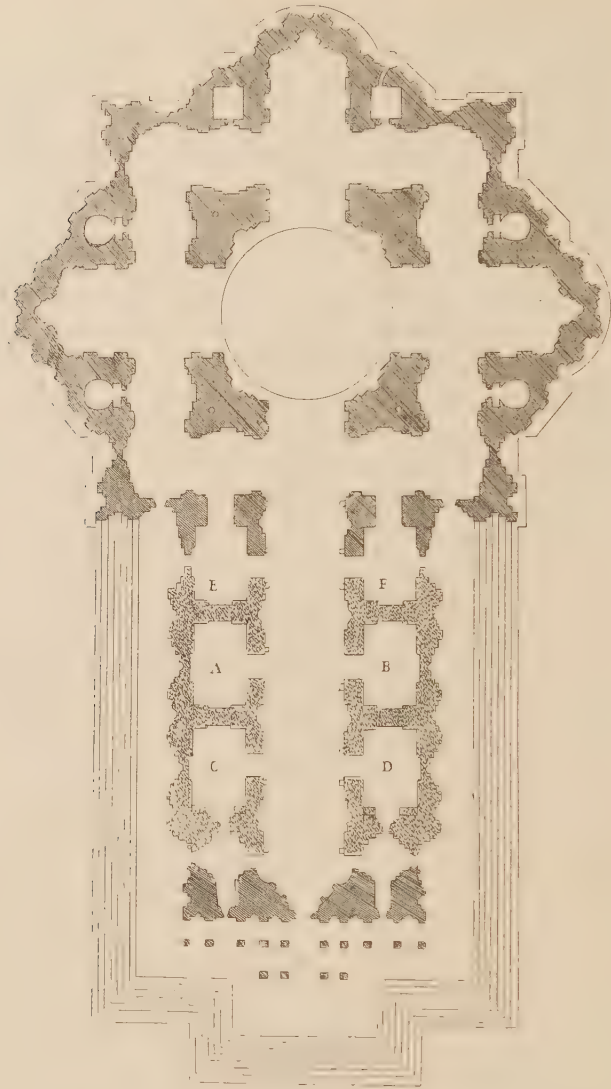


Abb. 169. Fontana. Verlängerungsprojekt

(vgl. oben S. 90). Die Fassade Michelangelos wird zunächst noch beibehalten. Nach Fontanas Projekt soll sie dem Langhaus vorgeblendet werden, obwohl sie einen Teil ihres künstlerischen Sinnes dabei eingebüßt hätte. Erst in dem Kupferstichwerk, das Fontana seinem päpstlichen Herrn widmet, findet sich ein Stich, in dem er unbeschreiblich unkünstlerisch seine Meinung über die Neuredaktion der Fassade aus-

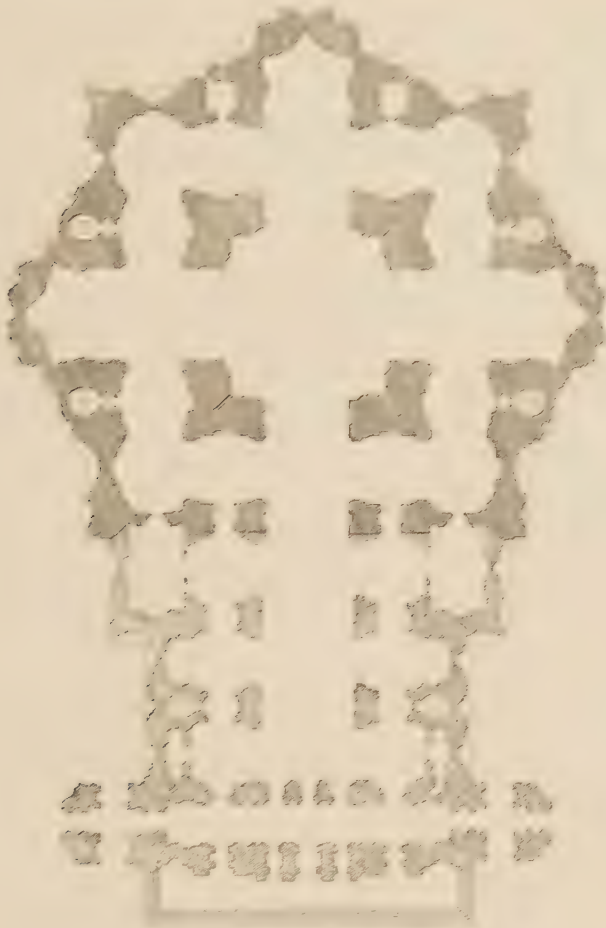


Abb. 170. Maderna. Langhaus

kramt.) Es war seine Überzeugung, das rhythmische System sei zu gespannt, die plastische Bildung zu reich, die Intervalle zu eng. Von

7) [Domenico Fontana.] Della trasportatione dell'obelisco Vaticano e delle fabbriche di N. S. P. Sisto V fatte dal Cavaliere Domenico Fontana. Roma 1590, lib. 1, Tav. 35. „Chiesa di San Pietro nel modo che stara quando sarà finita.“ Der Stich ist nicht eigentlich als Entwurf zu verstehen. Die Kirche bildet den Hintergrund zu dem neu aufgerichteten Obelisken. Sicher mit Fontanas Willen sind aber die neun Achsen der Michelangelofassade auf sieben Achsen vermindert worden. Bei konstanter Fassadenbreite wäre dieses Achsensystem übrigens gar nicht ausführbar gewesen, weil die Nebenportale von Säulen verstellt worden wären. Fassadenrisse von Fontana besitzen wir nicht. Wohl aber haben die Stecher des 17. Jh., zuerst Andrea Vaccaro, später Frezza den Stich aus dem

dem Kampfmotiv verstand er ja nichts und von der Idealität der Vertikalen, denen er im Kuppelbau zum Siege verholfen hatte, scheint er als Fassadenbildner keinen Gebrauch machen zu wollen. Er läßt beiderseits je ein Nebenintervall ausfallen, reduziert also die Zehnsäulenfront auf eine Achtsäulenfront und schiebt die Säulenabstände so zurecht, daß sie mit den gegebenen Eingangsportalen schlecht und recht zusammenstimmen. Zugegeben, daß der Stich im Fontanawerk und mehr noch in der Wiedergabe bei Bonanni in den Proportionen verfälscht ist: der Standpunkt, von dem aus er an Michelangelo Kritik übte, war verkehrt, und was er auch zuwege gebracht hätte — mit dem Wandsystem der Tribünen hätte es keinesfalls zusammengeklungen. Zum Glück blieb die Verwirklichung des Verlängerungs- und Fassadenprojekts einem Künstler von ungleich höherem Rang vorbehalten, seinem Neffen Carlo Maderna.

Die Langlebigkeit Giacomos della Porta war für die Vollendung der Peterskirche kein förderliches Moment. So reich dessen sonstiges Oeuvre gewesen sein mag, an der Peterskirche geschieht unter seiner Leitung nur dann Bedeutendes, wenn die Umstände ihn dazu drängen. Im Pontifikat Sixtus' V. hatte er hinter Domenico Fontana zurückgestanden. Erst von 1590 ab, seit dem fluchtartigen Verschwinden Fontanas aus Rom, finden wir ihn in seine vollen Rechte als oberster Baumeister wieder eingesetzt. Er besitzt aber weder die Kraft, das ernste Projekt Michelangelos gegen vielerlei Widerspruch durchzusetzen, noch genügend eigene Phantasie, um den Anforderungen des jüngeren Zeitalters zu entsprechen. Ihn seines Amtes zu entheben war rechtlich unstatthaft, und schließlich war es dem Aldobrandinipapst gar nicht so unerwünscht, wenn durch Stockungen im Bauwesen von St. Peter größere Mittel für seine andersartigen künstlerischen Interessen frei wurden. Giacomo stirbt im Jahre 1604. Clemens VIII. zögert, den Posten neu zu besetzen. Denn man wußte ja, daß der neue Baumeister sich dem Riesenwerk der Fassade würde gewachsen zeigen müssen. Die Verhandlungen ziehen sich hin bis zur Thronbesteigung Pauls V., und dieser faßt den ungewöhnlichen Entschluß, die Besetzung des Baumeisteramtes von einer Konkurrenz über den Fassadenbau abhängig zu machen. Man muß gestehen, daß die Wahl in der Tat auf den Würdigsten fiel. In einem für große Baukunst nicht sonderlich disponierten Zeitabschnitt war Carlo Maderna unstreitig das stärkste Talent.¹⁾ Das hatte sich bereits

Fontanawerk als Entwurf gedeutet und mehr oder weniger entstellt weiterverwertet. Bonanni-Frezza (a. a. O., Tab. 20) verbreitern die Front beiderseits um ein halbes Joch (Abb. 171). Sie rechnen also mit der Fassadenbreite Madernas.

¹⁾ Neben ihm sind an dem Wettbewerb beteiligt: Flaminio Ponzio, Giovanni

vor seiner Erhebung in der Wahl seiner künstlerischen Richtung geäußert. Als Neffe Domenico Fontanas gehörte er ursprünglich der Oppositionsgruppe an. Sei es nun aber, daß er die Schwächen seines Oheims kannte, oder daß sein sinnlicher Kunsttrieb ihm riet, die Überlegenheit der römischen Tradition anzuerkennen, jedenfalls macht er sich aus eigenem Antrieb zum Sachwalter der Ideen Michelangelos. Es ist falsch, ihn wegen der Verlängerung der Peterskirche, die seine Auftraggeber von ihm forderten, als Gegenspieler Michelangelos zu brandmarken. Seine Formauffassung, sein rhythmisches Gefühl, sein ornamentaler Geschmack vollenden in vieler Hinsicht das, was Michelangelo begonnen hatte. Daß dies in einem weniger problematischen Sinn geschieht, ist mehr dem Zeitalter als Maderna persönlich zur Last zu legen. Schon Giacomo della Porta hatte die Baugedanken Michelangelos da und dort als Schmuckform aufgefaßt. Maderna bekennt sich offen zu einer diskreten Prachtwirkung, die noch immer durch starke rhythmische Akzente beherrscht wird, und übersetzt das plastische Ensemble ins Bildmäßige, eine Konsequenz des malerischen Stils, der selbst Michelangelo sich kaum hätte entziehen können. Daß diese Art zu komponieren die Gefahr der dekorativen Verflachung in sich trug, brauchte die Schöpfer dieses Stils nicht zu bekümmern. Für den Augenblick war es der angemessene Ausdruck für die Versöhnung mit dem Diesseitigen und die Vorbehalte, unter denen sie erfolgt war.

Maderna sorgt zunächst dafür, daß das Raumprogramm im weitesten Umfang durchgeführt wird (Abb. 170). Er lagert den Nebenkuppelräumen zwei längliche Kapellen vor, Räume von so bedeutender Größe, daß jeder einzelne imstande wäre, einer Stadt als Hauptkirche zu dienen. Der Außenbau wird durch diese Kapellen zwar in widerwärtiger Weise verstellt. Das gegebene Wandsystem muß verdorben werden, um die Anbauten zu verkleiden, und oberhalb bleibt unnützer Raum übrig, Schächte, die nach außen durch Scheinfassaden maskiert werden. Das übersichtliche Verhältnis zwischen innen und außen, das Michelangelos Werk gewesen war, wird also verdorben. Aber dem Innern tun die

Fontana, Domenico Fontana, Girolamo Rainaldi, Nicolò Branconi, Ottavio Torriani, Giov. Antonio Dosio, Ludovico Cigoli, Vincenzo della Greca und andere. Im Jahre 1606 wird der Rest der alten Basilika abgetragen, am 1. Mai 1607 der Neubau begonnen. (Vgl. J. A. F. Orbaan, *Der Abbruch von Alt-St. Peter 1605—1615*, Berlin 1919). Am 30. Mai 1613 erfolgt die Überreichung eines auf den Neubau bezüglichen Kupferstichwerks an den Papst, mit einem Begleitschreiben, in dem die von Maderna berücksichtigten räumlichen Anforderungen aufgezählt sind. (Aus diesem Bericht übernommen von Bonanni a. a. O.) Ende 1614 ist die Fassade — unter Ausschluß der Türme — vollendet. Die Weihe des gesamten Baues erfolgt erst nach der Fertigstellung der Innendekoration am 18. November 1626.

Kapellen den Dienst, unabhängig von dem Kuppelbau einen Sammelpunkt des Interesses und zugleich einen Ruhepunkt für das Auge zu schaffen. Der Barock wünschte solche Nebenzentren im allgemeinen nicht. Aber in einem Bau von solcher Dimension empfindet man die Betonung des menschlich Meßbaren schließlich doch als Wohltat, und tatsächlich machen die meisten Besucher von St. Peter vor diesen Räumen halt, oft durch Chöre und Messen zu einer Andacht gestimmt, die man im übrigen Gebäude vermißt. Wie aber sollte der Bau fortgesetzt werden? Das Langhaus schmal und dreischiffig weiterzubauen, wie Fontana es geplant hatte, schien nach dieser Akzentuierung der Breitenachse nicht mehr angemessen. Vielleicht auch bedurfte man vertiefter Altarräume, die das Langhaus flankierten, und vom Standpunkt der Statik war es sicher nicht unerwünscht, den Seitenschub der Langhausgewölbe durch Kapellen widerzulagern. Jedenfalls faßt Maderna den verhängnisvollen Entschluß, die Langhauswände in der halben Tiefe der großen Kapellen fortzusetzen. Auch diese Maßnahme war für das Innere von Vorteil. Aber für die Gestaltung der Fassade waren die Folgen verderblich. Es war die Folge von Michelangelos Grundrißbildung gewesen, daß die Fassade als Portikus, d. h. als ein idealisiertes Portal behandelt wurde, dessen künstlerische Lebendigkeit aus dem klaren Widerspiel von Vorbau und Hauptbau und somit aus plastischen Relationen sich ergab. Einer Langhausfassade fielen andere Aufgaben zu. Sie mußte Schauseite sein und sie mußte das übrige decken. (Abb. 172). Sobald man es aber unternahm, vom Körperlichen zu abstrahieren und den Blick auf den Hauptbau abzufangen, stellte sich eine Schwierigkeit ein, die bereits drohend hinter dem Projekt Bramantes gestanden hatte: Die Fassade wurde zu breit, während sie bei Michelangelo eher zu schmalbrüstig gewesen war. Zwischen diesen rhythmischen Extremen stellt Madernas Werk eine Synthese dar, in der die endgültige Verschmelzung der Bestandteile nicht gelungen ist, vielleicht überhaupt nicht gelingen konnte.

Im Einklang mit Madernas Langhausmauern mußte das System der Fassade beiderseits um ein halbes Joch verbreitert werden. Diese Halbjoche mußten blind bleiben, weil die Portale aus den alten Achsen nicht herausgerückt werden konnten. Hätte man es mit dieser Anstückung bewenden lassen, so wäre die Gesamtproportion der Front noch immer wohlabgewogen gewesen. Aber ihre Kanten hätten die Nebenkuppeln um die Hälfte überschritten, und auch sonst hätte sich von den rückwärtigen Partien kein glückliches Bild enthüllt. So kommt es, daß man zu dem radikalen Mittel greift, das alte Projekt der Fronttürme wieder aufzunehmen, eine Maßnahme, deren Effekt recht zweifel-

TABVLA 20.

pag 86. 2



FORMA BASILICÆ QVAM CVM PORTICV ITIDEM APERTA
EXCOGITAVIT EQVES DOMINICVS FONTANA SVB SIXTO V.

Abb. 171. Fontana. Fassadenprojekt (Bonanni)

haft war. Freilich hätten Türme das Ganze gewaltsam in die Höhe gerissen. Aber sie sollten ja nicht aufgesetzt, sondern seitlich herangerückt werden, um dem gedachten Zweck der frontalen Deckung zu genügen. Es spielen da außerdem italienische Vorstellungen von externer Turmanfügung mit hinein, die dem Nordländer wenig geläufig sind. Jedenfalls hat Maderna die Fassade um zwei weitere quadratische Joche verbreitert, die den Türmen als Unterbau und zugleich als Einfahrten in den vatikanischen Komplex dienen sollten¹⁾. Die Gedrungenheit der Verhältnisse nimmt also noch weiter zu, so daß den Ordnungen Michel-

¹⁾ Diese letztere Aufgabe erfüllen sie allerdings nur in idealem Sinn. In Wirklichkeit sind die Besucher der vatikanischen Sammlungen genötigt, eine Unterführung von unwürdiger Niedrigkeit zu durchqueren, um zur Via delle Fondamenta zu gelangen.

angelos, die in Anlehnung an das Innensystem ohnedies etwas zu niedrig bemessen waren, eine unerfüllbare Aufgabe zugemutet wird.

Bekanntlich ist das Turmprojekt, mit dessen Ausführung Bernini sich zu befassen hatte, an technischen Schwierigkeiten gescheitert (1644). Die Torfahrten waren nicht stabil genug, um dem mehrgeschossigen Säulenaufbau Berninis als Fundament zu dienen. Seine Gegner wissen es dahin zu bringen, daß der begonnene Südturm wieder abgetragen wird. Erst Alexander VII. faßt den Entschluß, die Fassade zu vollenden, an deren Disproportion man sich noch immer nicht gewöhnt hatte (1657). Damals war Bernini mächtig genug, um die Fundamente zu festigen und den Ausbau der Türme zu erzwingen. Aber was wäre schließlich mit den Turmaufbauten geholfen gewesen, wenn die Fassadenmitte in der alten, gedrungenen Form verblieb? In den Platzprojekten taucht daher der Plan auf, auch die Mitte zu überhöhen und wie an anderen Kathedralen die Fassade nach Maßgabe des basilikalen Querschnitts zu komponieren¹⁾. Inzwischen war aber der barocke Hochdrang überhaupt in sein Gegenteil umgeschlagen. Man begann die Breitenlagerung als ideal zu empfinden, und diesen Umschlag der Formauffassung hat Bernini zugunsten der Madernafassade ausgewertet. Den Sinn seiner Kolonnadenanlage möchte ich nicht darin sehen, daß die Front auf dem Wege der optischen Täuschung höher erscheinen soll. Sondern es handelt sich darum, die Breite der Front durch die Nachbarschaft eines noch viel Breiteren als beabsichtigt und somit als geistig beherrschte Form zu interpretieren. Die Fassade wird also in eine extreme Breitenkomposition eingespannt, die rückwirkend dem Hochbau der Kuppelkirche seine dominierende Stellung sicherte, ein Bühneneffekt, der trotz seiner unbeschreiblichen Pracht sich der ernstesten Bauformen Michelangelos zu Unrecht zu bedienen scheint.

Über alledem war der Rhythmus der ehemaligen Säulenhalle verlorengegangen. Der Mittelportikus wird etwas breiter gebildet und statt mit einem mit drei Portalen durchsetzt. Zwei weitere Nebenintervalle fallen aus — dies sicher der geringste Schaden, daß die Säulen kraftvoll zusammenrücken. Dann aber wird der Rhythmus fad. In ständigen Rückspringen folgen sich drei deklassierte Joche, deren Verhältnis zueinander nicht mehr künstlerisch geordnet, sondern unfreundlichen Gegebenheiten angepaßt ist. Das Motiv der Eckbildung ist verlorengegangen und mit ihm die Säulenpaarung, die den Schlüssel des ganzen übrigen Wandsystems bis in die Kuppel hinauf hatte bilden sollen. Diesem Ausfall an formaler Beherrschung steht aber ein Aufgebot von

¹⁾ Fraschetti, Il Bernini, S. 309—311; vgl. oben S. 220 und Abb. 51.



Abb. 172. Maderna. Petersfassade
(Phot. Georg Müller, Verlag, München)

dekorativer Schönheit gegenüber, das in Verhältnissen von dieser Größe noch niemals aufgewandt worden war und auf Menschen, die einen Bau sinnlich zu genießen vermögen, seine Wirkung sicher nicht verfehlen wird. Man bedenke, wieviel in den Abmessungen gegeben war, daß das System im wesentlichen feststand und welche bauliche Zumutung darin lag, dieser Front eine Art von menschlicher Bewohnbarkeit zu verleihen. Denn was das Raumprogramm forderte, lief ja eben darauf hinaus. Den Krönungssaal im Obergeschoß lagert Maderna nicht in die Tiefe, wie Sangallo, sondern dem reiferen Raumgeschmack entsprechend in die Breite, und als Begleitung dieses Saales stellt sich im Erdgeschoß das Motiv der Vorhalle ein. Nun stelle man sich vor, was das baukünstlerisch besagen will: Vollsäulen müssen zu Wandsäulen werden. Das Kolossalmotiv muß sich zu einer Stockwerkteilung bequemen, der antike Portikus mit dem neuzeitlichen Fenstermotiv sich vertragen, ein Problem, das kein Renaissancearchitekt, nicht einmal Palladio völlig befriedigend hatte lösen können. Dazu die Paradoxie, daß das Obergeschoß wandmäßig geschlossen, das untere hallenförmig geöffnet werden mußte. Und alle diese profanen Motive kamen ja nicht nur mit dem antiken Pathos in Konflikt, sondern ebenso sehr mit den

Grundsätzen des christlichen Kirchenbaues. Eine Kathedrale sollte doch eingeschossig und unbewohnbar erscheinen. Nun hatte die profane Fensterbildung, die in Italien seit der Renaissance nicht wieder verlassen worden war, schon von jeher das kirchliche Moment nicht genügend hervorgekehrt. Michelangelos Fenster wirken nur insofern sakral, als sie unverglast sind und die tief schattenden Fensterhöhlen, die sich wie Schächte öffnen, eher ein leises Grauen als das Gefühl von Behaglichkeit ausströmen (Abb. 155). In der Fassade ändert sich das. Die Fenster des Krönungssaales sollten geschlossen werden und die als Baumotiv wenig glücklichen Balkons hatten den Dienst der Benediktionsloggia zu versehen. Das Obergeschoß nimmt daher den Charakter einer Schloßfassade an, deren klein gemusterte Fenstertüren sogar einer gewissen Eleganz nicht entbehren. Sie gelten fortan als der Ausdruck des Souveränen und finden ihre folgerichtige Fortbildung tatsächlich im Repräsentationsbau des weltlichen Gottesgnadentums, in der Gartenfront des Schlosses von Versailles.

Gegenüber manchem Ungünstigen, dessen Erwähnung man der Fassade nicht ersparen kann, sei abschließend auf einige höchst positive Seiten der Leistung Madernas hingewiesen, zumal im Hinblick auf die Lateransfassade Alessandro Galileis, die sehr zu Unrecht als das formal reinere Bauwerk der Petersfassade vorgezogen zu werden pflegt. Man muß gestehen, daß Maderna von den Baugedanken Michelangelos das Beste gerettet hat, nämlich die Großartigkeit. Genau soviel also, wie unter den beschriebenen Verhältnissen zu retten war, und auf alle Fälle mehr, als die anderen Teilnehmer der Konkurrenz zu erhalten gedachten. Wenn es auch keine Vollsäulen sind: es sind doch Michelangelos Säulen und dazu die prächtigsten, die seit der Antike gebildet worden sind. Es ist sein Rhythmus, der etwas entstellt noch immer die Mittelgruppe zusammenhält, sein diskreter Flachgiebel, der gegen die die Attika ankämpft, und schließlich auch seine Attika, die freilich der schlechteren Jochfolge angepaßt und mit häßlichen dekorativen Einzelheiten überladen worden ist. Schließlich gehört es zu jenen Zügen von Pietät, die wir Maderna nachzurühmen haben, wenn er sich nicht nur der Fensterform Michelangelos bediente, sondern für die Öffnung der Vorhalle einen der kühnsten Baugedanken des Meisters entlehnte: die Architrave und Dienstsäulen der Kapitolspaläste. Wie die Aufgabe lag, bestand die Gefahr, daß das Bogenmotiv in die Fassade einzog, und mit ihm gerade das, was Michelangelo verurteilt und vermieden hatte. An den Kapitolspalästen hatte aber Michelangelo das Vorbild dafür geschaffen, wie Vorhallen ohne Bogenmotiv mit einem geschlossenen Oberbau vereinigt werden könnten. Von



Abb. 173. Lateransfassade

ungleich größerer Wichtigkeit war es in der Petersfassade, daß die Säulen nicht durch Bogen auseinandergekeilt, sondern von einfachen Horizontalen begleitet würden. Die Dienstsäulen, aus Marmor gebildet und noch immer riesenhaft groß, liefern der Kolossalität des Ganzen den glücklichsten Maßstab. Architrave und Balkons entschuldigen sich gegenseitig und die Oberlichter, die die Wölbung der Vorhalle erhellen, lockern die Mauermasse gerade an der Stelle auf, wo die Begegnung der beiden Geschosse hart zu werden droht. Bogen hat Maderna nur als Variante in den Nebenintervallen verwendet und schließlich in den Turmbauten, wo sie aus der Idee der Portalbildung ausdrücklich motiviert sind. Ich weiß nicht, ob man es der Lateransfassade danken soll, wenn sie die Bogen in das Obergeschoß emporhob und mit unempfundener Rhetorik erfüllte, mit einer halben Kolossalität, die ihre Wirkung nur auf Kosten des Trägersystems üben kann. Was sich hier ankündigt, ist die Rückbildung der barocken Formen in neuklassische, die in Rom unter den ungewöhnlichsten Bedingungen vor sich geht. Den Verlauf dieser Entwicklung zu beschreiben, liegt außerhalb unseres Themas.

SCHLUSSWORT

Die kritische Forschung in bezug auf den Frühbarock befindet sich in den Anfängen. Ein nennenswerter Zuwachs an Tatsachenwissen ist nur von erneuter Quellenkritik und vornehmlich von der Handzeichnungs-kritik zu erwarten. Beide waren von den Renaissanceforschern des ausgehenden 19. Jahrhunderts nach ideologischen Gesichtspunkten betrieben worden, die den Tatsachengehalt verschleierten. Das weitläufige Fundament, das Geymüller gelegt hat, muß Stein für Stein erneuert und tragfähig gemacht werden. Der Stoff kann also tatsachengeschichtlich nur in den kleinsten Abschnitten verarbeitet werden. Speziell für die Kritik architektonischer Handzeichnungen besitzen wir brauchbare Methoden erst seit den grundlegenden Arbeiten von Dagobert Frey, auf die im Text häufig verwiesen ist. Auf Freys Untersuchungen haben sich weiter diejenigen von J. R. Alker aufgebaut, die bedauerlicherweise nur zum kleinsten Teil publiziert sind. Seine wertvolle Arbeit über die Petersfassade und die Peterskuppel besteht nur als handschriftliche Dissertation. Sie wurde mir von Herrn Professor Alker zur Einsicht überlassen, wofür ich ihm zu besonderem Dank verpflichtet bin. Wegen des provisorischen Zustandes, in dem sich das Werk befindet, konnten Seitenverweise nicht gegeben werden. Ich glaube aber den bedeutenden Anteil Alkers an der Lösung der schwebenden Fragen durch Zitieren des Gesamtwerkes gebührend kenntlich gemacht zu haben.

Im Gegensatz zu dieser brüchigen Situation hat die begriffliche Barockforschung eine stetige, innerlich folgerichtige Entwicklung aufzuweisen. Man hat es in erster Linie der Erstausgabe dieses Buches zu danken, wenn das begriffliche Denken über die Stilwandlung einen Weg eingeschlagen hat, der uns noch heute der gangbarste zu sein scheint und zum mindesten den Ausgangspunkt für alle ähnlich gerichteten Bestrebungen gebildet hat. Was das Buch im Keim enthält, hat Wölfflin selbst in zwei Werke auseinandergebreitet: die „Klassische Kunst“ (1899) und die „Grundbegriffe“ (1915), in denen sich die beiden historischen Zeitalter nochmals mit dem vollen Aufgebot ihrer geistigen Hilfskräfte gegenübertreten. Die Beschränkung auf das architektonische Schaffen ist gefallen, ebenso die Beschränkung auf Rom, und der Begriff des Malerischen, dem Wölfflin anfangs nicht die volle Tragkraft zugetraut hatte (vgl. oben S. 28, 8), ist zum Angelpunkt eines Systems geworden. Was andere Forscher dem hinzuzufügen hatten, war ergänzender Natur. Zunächst hat Alois Riegl den Gegensatz einer taktischen und optischen

Kunstgestaltung aufgestellt, der meines Ermessens das Begriffliche zu eng mit einzelnen Kunstdisziplinen verknüpft. Sicher bringt eine Stilwandlung zugleich Veränderungen in der Blüte und Wertschätzung einzelner Disziplinen mit sich. Aber schließlich ist Raffael kein Bildhauer und Bernini kein Maler gewesen. Man wird also im ersten Fall auf die Linie als Vermittlerin eines Taktischen und im zweiten Fall auf den vom Bildwerk ausgehenden malerischen Schein zurückgreifen müssen, so daß man praktisch bei den Begriffen Wölfflins als den übergeordneten anlangt. Wichtiger ist, daß Riegl durch seine Antithese auf ein anderes Problem hingelenkt worden ist, nämlich das der künstlerischen Denkrichtung. Der taktisch Schaffende bewegt sich aus eigener Initiative auf das zu gestaltende Objekt hin. Der optische Schein dagegen kommt auf uns zu und rechnet darauf, vom empfänglichen Subjekt aufgenommen zu werden. Es ergibt sich also der Gegensatz einer auf das Objekt gerichteten und einer subjektivistischen Kunstauffassung. Die erstere wird unter Kunst eine objektive Daseinsqualität verstehen, für die zweite liegt das Wesentliche in der Verarbeitung von Eindrücken durch das empfindende Subjekt, ein Gegensatz, der unbeschadet auf weltanschauliche Dinge und somit auf die gesamten psychischen Reaktionen bestimmter Zeitalter ausgedehnt werden kann. Die Nutzenanwendung dieser Gedankenreihen auf unser spezielles Gebiet hat Riegl nur in skizzenhafter Form gezogen, die der Schwierigkeit des Problems nicht gerecht werden kann, nämlich in Vorlesungsskizzen, die unter dem Titel „Entstehung der Barockkunst in Rom“ (Wien 1908) aus seinem Nachlaß herausgegeben worden sind. Eine begrifflich präzise Weiterbildung der Gedanken Riegls, die speziell auf den römischen Barock Bezug nimmt, finde ich dagegen bei Erwin Panofsky in seiner Abhandlung über die Scala Regia im Vatikan (Jahrb. d. preuß. Kunstsamml., Bd. 40, S. 257). Dort wird die Renaissance als ein objektkonstruierender Stil unterschieden von dem Hochbarock als einem erscheinungsvariierenden Stil, zwischen deren typischer Ausprägung der Frühbarock als eine Übergangsphase zu gelten habe. Das Wichtige scheint mir in der Verknüpfung formaler und weltanschaulicher Momente zu liegen. Es ist dort ausgeführt, wie der Geist des Frühbarock bereits auf den Ausdruck eines Subjektiven hindrängt, andererseits aber die Kunstmittel der Renaissance sich nur langsam zur Erscheinungsvariation herbeilassen. Es ist sicher richtig, daß der Geist in diesem Fall den formalen Mitteln vorauseilt, so daß der gewollte Ausdruck vorläufig aus Überspannung und Verzerrung der überkommenen objektiven Formen herausgeholt werden muß. Tatsächlich wird im Beginn des 17. Jahrhunderts durch die Umstellung auf das Optische und seine größere Wandelbarkeit auch psychisch ganz

anderes darstellbar. Im Hinblick auf eine weitere Zeitspanne, nämlich die Zeit von 1500 bis 1800 hat Hermann Beenken das Problem des Subjektivismus aufgerollt und dem konkreten, wesentlich aktiven Kunstgestalten der Renaissance das wesentlich passive Verhalten und das erhöhte Abstraktionsvermögen des ausgehenden 18. Jahrhunderts gegenübergestellt, so daß in diesem erweiterten Rahmen der Barock als Ganzes zu einer Übergangserscheinung geworden ist. (Festschrift H. Wölfflin, S. 183). — Abseits von diesen auf Riegl fußenden Bemühungen habe ich an anderer Stelle einen Beitrag zu dem Barockproblem zu geben versucht aus dem Wesen des Dekorativen, das bereits in der Erstaussage dieses Buches als eine Variante des Malerischen bezeichnet wird¹⁾. Der Schwerpunkt dieser dekorativen Entwicklung liegt in der Spätphase des Stils. Trotzdem wird man nicht verkennen, daß die Anlage zum Dekorativen mit ihren eigentümlichen Ursachen und Wirkungen bereits im Barock des 16. Jahrhunderts wirksam ist, ja sogar den Grundton des Kunstschaffens nicht unwesentlich bestimmt. Aus dem Wesen des Dekorativen ergaben sich drei neue Probleme, die in meiner Abhandlung (Spätbarock, München 1922) zur Diskussion gestellt sind: Die Frage nach dem Verhältnis der Künste zueinander, die sich ausdehnen läßt auf das Verhältnis der bildenden zu den tektonischen Künsten und weiterhin auf das Verhältnis des Menschen zum Bild überhaupt. Diese Verhältnisswerte scheinen mir in hohem Grad durch soziologische und somit durch weltanschauliche Momente bedingt zu sein. Zweitens die Frage nach dem Bewegungsproblem, das bereits von Wölfflin als ein konstituierendes Element des Barockstiles erkannt worden war und nunmehr im Sinne Riegls eine Umstellung in das Subjektive erfahren hat. Es handelt sich um den Gegensatz von objektiver und subjektiver Bewegtheit. Drittens die Wertfrage, der meines Ermessens die Zukunft in der Barockforschung und in der systematischen Kunstgeschichte überhaupt gehören wird. Wenn es gelingen soll, diese verschieden gerichteten Gedanken zu einem System zusammenzufassen, so wird der allgemeinste Gesichtspunkt, nämlich der Wertgesichtspunkt die Grundlage bilden müssen. Denn Stilwandel ist gleichbedeutend mit Wertwandel und somit Kunstgeschichte mit Wertgeschichte. Nicht etwa in dem engen Sinn, daß Kunstwerke oder kunsthistorische Perioden nach Qualitäten gegeneinander abgewogen werden sollen. Sondern was mir vorschwebt, ist die Deutung des Stilwandels aus der Relation ästhetischer Wertreihen mit ethischen, zwischen denen im Ablauf der Geschichte ständige Fluktuation und Neugruppierung beobachtet werden

¹⁾ „Im Norden ist die Architektur stets mehr oder weniger in der Willkür des Malerischen, ja Dekorativen steckengeblieben.“ Vgl. oben S. 1.

kann. Weder die künstliche Trennung dieser Wertskalen ist für die kunstgeschichtliche Erkenntnis förderlich, noch die unklare Grenzsetzung zwischen beiden, an die man sich in der kunsthistorischen Literatur gewöhnt hat. Sondern die Aufgabe ist, die gegenseitige Bedingtheit ästhetischer und ethischer Werte aufzufinden. Ich halte es für möglich, die gesamte Kunstentwicklung zu deuten als eine periodische Trübung ästhetischer Werte durch ethische und umgekehrt als eine Abstoßung ethischer Werte zugunsten der reinen Herausstellung ästhetischer Ideale, Umwertungen, die je nach der Art des Wertpostulates und nach dem Stoff, auf den sie sich erstrecken, die mannigfaltigsten Wirkungen hervorzurufen imstande sind.

Es entspricht unserer Erfahrung, anzunehmen, daß Werte nur durch gleichgewichtige andere Werte verdrängt werden können. Ohne Frage liegt etwas Versöhnliches in der Vorstellung, daß im Ablauf der Kunstentwicklung sich nicht Wert in Unwert verwandelt, sondern nur Umgruppierungen von Werten vorgenommen werden, denen zufolge uns ein Kunstwerk bald mehr und bald weniger werthaltig erscheint. Wozu auch würden die Künstler trotz allen objektiven Schönheitsnormen und über alle Höhepunkte der Meisterschaft und des Typischen hinaus nach neuen Ausdrucksmitteln suchen, wenn nicht neue Wertpostulate auf Verwirklichung hindrängten? In dieser vorgestellten Entwicklung könnte also ein Wertverfall überhaupt nicht eintreten, sondern nur ein Wertaustausch. Ob allerdings dieser Gedankengang zu dem der Naturwissenschaft angenäherten Resultat führen wird, daß jedes Zeitalter die gleiche Gesamtmasse von Wertempfindung durchlebt und die Schöpfung von Werten nur durch Tilgung entsprechender, andersartiger Werte vorgenommen werden kann, mag als offene Frage bestehen bleiben. Das würde bedeuten, daß reines Ethos nur unter Verzicht auf Schönheitswerte und umgekehrt reine Schönheit nur unter Ausschaltung ethischer Gesichtspunkte denkbar sei.

Im Rahmen dieses Kommentars konnten nur Andeutungen gegeben werden, in welcher Richtung mir die zu lösenden Probleme zu liegen scheinen. Für unser spezielles Thema mag es genügen darauf hingewiesen zu haben, daß letzten Endes der ethische Trieb des gegenreformatorischen Zeitalters verantwortlich ist für die Wandlung der Klassik in Unklassik, für die Brechung der Form in Ausdruck, für das barocke Verhältnis der Künste zueinander und endlich für das Verhältnis des Menschen zum Bild seiner selbst, das in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts ähnlich wie heute einer Trübung durch den Ansturm sittlich-transzendentaler Kräfte anheimfällt.

PERSONEN-VERZEICHNIS

- d'Agnolo, Baccio 126.
 Alberti, Leon Battista 35, 38, 70, 71, 73,
 96, 98, 117, 118, 155, 167, 168, 169, 175,
 219, 246, 255.
 Alessandrino, Kardinal 203.
 Alessi, Galeazzo 14, 109, 110, 114, 124,
 142.
 Alexander VI. 222, 224, 277.
 Alexander VII. 220, 228, 248, 320.
 Algardi, Alessandro 159.
 Allegri, Antonio s. Correggio.
 Ammanati, Bartolommeo 9, 14, 50, 64,
 65, 126, 127, 138, 141, 143, 146, 190, 203,
 236, 239, 241, 266, 280.
 Antichi, Prospero, gen. Bresciano 174.
 Ariosto, Ludovico 83, 84.
 d'Arpino, Cavaliere 310.
 Baroccio 199.
 Barozzi, Giacomo s. Vignola.
 Barrière, Dominique 164.
 Bazzi, Giovan Antonio s. Sodoma.
 Berettini, Pietro s. Cortona.
 Bernini, Lorenzo 3, 10, 30, 34, 38, 53,
 61, 91, 100, 127, 174, 198, 203, 204,
 220, 222, 232, 250, 252, 256, 260, 270,
 273, 320, 325.
 Bernini, Pietro 174.
 Bojardo, Matteo Maria 84.
 Bonanni, Filippo 286, 312, 313, 316.
 Borghese, Scipio 163.
 Borromeo, Carlo 187.
 Borromini, Francesco 16, 30, 46, 65, 91,
 119, 148, 199, 204, 215.
 Bramante, Donato 4, 5, 6, 7, 33, 35, 36,
 38, 42, 52, 70, 90, 94, 96, 100, 113, 114,
 116, 118, 121, 124, 128, 129, 132, 138,
 164, 196, 201, 202, 207, 208, 209, 210,
 212, 219, 238, 246, 248, 249, 250, 251,
 252, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260,
 262, 263, 264, 270, 271, 273, 279, 290,
 291, 292, 293, 295, 318.
 Branconi, Nicolò 316.
 Breccioli, Bartolommeo 14.
 Bresciano s. Antichi.
 Brunellesco, Filippo 33.
 Bruno, Giordano 86.
 Bufalini, Leonardo 235, 236.
 Buontalenti, Bernardo 97.
 Caravaggio, Michelangelo da 199.
 Cardi, Ludovico s. Cigoli.
 Caro, Annibale 175.
 Carpi, Girolamo da 162, 192, 193, 194,
 195, 196.
 Carracci, Agostino 80, 81, 310.
 Carracci, Annibale 39, 42, 67, 310.
 Cartarus, Marius 12.
 Cavalieri, Tommaso dei 284.
 Cesari, Giuseppe s. d'Arpino.
 Chantelou, Paul, Sieur de 248.
 Cigoli, Ludovico 316.
 Clemens VII. 186, 226, 228.
 Clemens VIII. 199, 308, 316.
 Contarini, Kardinal 187.
 Condivi, Ascanio 270.
 Correggio, Antonio da 65, 80.
 Cortona, Pietro Berettini da, 65.
 Cronaca, Simone 118.
 Dente, Marco 9.
 Domenichino s. Zampieri.
 Dosio, Giovan Antonio 7, 126, 236, 243,
 316.
 Duca, Giacomo del 159.
 Dupérac, Stefano 66, 242, 276, 284, 285,
 286, 287, 289, 291, 294, 295, 296, 298,
 299, 302, 304, 305, 306.
 Eugen IV. 219.
 Falda, Giov. Batt. 164, 173, 177.
 Farnese, Alessandro, Kardinal 160, 237,
 240.
 Farnese, Pier Luigi 229, 235.
 Farnese, Ranuccio 235.
 Ferrabosco, Martino 256, 306.
 Fiamingo Giovanni (Vasanzio), 14, 157.
 Fiesole, Fra Angelico da 246.
 Fontana, Carlo 97.
 Fontana, Domenico 12, 49, 110, 134,
 136, 141, 158, 173, 174, 194, 197, 198,
 203, 243, 244, 303, 308, 311, 313, 314,
 315, 316, 317, 318.
 Fontana, Giovanni 163, 174, 316.

- Frezza, Giovanni Girolamo 286, 315, 316.
 Galilei, Alessandro 40, 56, 97, 322.
 Giocondo, Fra Giovanni 54, 262.
 Giustiniani, Vincenzio 167.
 Grassis, Paris de 234.
 Grassius, Bartholomaeus 286.
 Greca, Vincenzo della 316.
 Gregor XIII. 13, 154, 187, 241, 242, 302.
 Guarini, Giovanni Battista 179.
 Guerra, Giovanni da Modena 285, 286.
 Guidetti, Guidetto 12, 13, 96, 214, 301.
 Hadrian VI. 186.
 Heemskerck, Marten van 7, 9, 191, 226, 228, 230, 252, 266, 280.
 Hohenems, Marx Sittich von, Kardinal 163.
 Innozenz VIII. 204, 222.
 Julius II. 5, 61, 187, 190, 223, 224, 248, 252, 311, 312.
 Julius III. 187, 192, 195, 206, 213, 236, 237, 239, 241.
 Kock, Hieronymus 9.
 Labacco, Antonio 266.
 Lafreri, Antonio 5, 9, 235, 266, 284, 286.
 Lanfranco, Giovanni 310.
 Leo IV. 218.
 Leo X. 5, 189, 234, 265.
 Leonardo da Vinci 248.
 Ligorio, Pirro 65, 192, 194, 195, 196, 197, 198, 203, 207, 238, 284, 301, 302, 311.
 Lippi, Annibale 44, 129, 136, 141, 142, 156.
 Longhena, Baldassare 34, 37, 97.
 Loyola, Ignatius v. 86.
 Lunghi, Martino d. Ältere 14, 108, 109, 110, 112, 129, 149, 163, 187.
 Lunghi, Martino der Jüngere 97.
 Lunghi, Onorio 14.
 Maderna, Carlo 4, 5, 10, 13, 14, 94, 97, 110, 111, 112, 118, 120, 123, 149, 152, 153, 172, 174, 176, 194, 198, 213, 220, 244, 252, 254, 260, 273, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323.
 Mangoni, Giovanni 108.
 Mascherino, Ottaviano 14, 92, 97, 110, 146.
 Mazzuola, Francesco gen. Parmegianino 7.
 Michelangelo 3, 8, 9, 10, 18, 23, 27, 30, 33, 38, 40, 41, 43—45, 50, 52, 53, 54, 60, 64, 67, 80, 82, 83, 91, 96, 113, 114, 116, 119, 120, 122, 129, 136—138, 141, 144, 148, 174, 182, 185, 188, 190, 192, 194, 198, 203, 210, 211—214, 235, 238, 241, 244, 250, 254, 256, 258, 260, 262 bis 264, 266, 267, 271, 273—290, 293 bis 296, 298—302, 304—306, 308—311, 314, 316—320, 322.
 Montani, Giovanni Battista 16.
 Mosca, Simone 56.
 Nikolaus V. 219, 220, 246, 247.
 Nogari, Paris 285.
 Paciotto, Francesco 160.
 Paganelli, Domenico 203.
 Palestrina, Giov. Pierluigi 87.
 Palladio, Andrea 6, 33, 54, 58, 117, 118, 133, 203, 231, 321.
 Pansa, Mutius 285.
 Panvinus, Onophris 90, 259.
 Parmegianino s. Mazzuola.
 Paul II. 220, 252.
 Paul III. 31, 55, 57, 187, 192, 229, 230, 234, 235, 236, 240, 248, 266, 276, 277, 288.
 Paul IV. 187, 196, 236, 240.
 Paul V. 223, 286, 316.
 Peruzzi, Baldassare 4, 7, 43, 52, 53, 64, 66, 92, 97, 110, 133, 135, 146, 148, 152, 153, 160, 227, 252, 256, 257, 262, 263, 264, 265.
 Peruzzi, Sallustio 263.
 Piranesi, Giovanni Battista 21, 86.
 Pius IV. 187, 196, 223, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 302.
 Pius V. 187, 302.
 Ponzio, Flaminio 14, 163, 316.
 Poussin, Gaspard (Dughet) 128.
 Porta, Giacomo della 4, 9, 10, 12, 13, 36, 39, 44, 49, 50, 64, 66, 72, 95, 97, 101, 103, 105, 106, 107, 108, 109, 112, 119, 121, 122, 129, 135, 146, 154, 162, 172, 174, 187, 194, 197, 198, 203, 235, 237, 241, 302, 303, 311, 316, 317.
 Porta, Guglielmo della 12, 55, 57, 302.
 Raffael s. Santi.
 Rainaldi, Carlo 65, 93, 97.
 Rainaldi, Girolamo 9, 166, 316.
 Richelieu, Kardinal 188.
 Romano, Giulio 40, 50, 109, 133, 141, 156, 208, 209, 274.

- Rossellino, Bernardo 219, 246, 252, 254, 259, 268.
- Rughesi, Fausto 112.
- Sabbatini, Lorenzo 310.
- Salamanca, Antonio 266.
- Salvi, Giuseppe (Sardi) 97.
- Sangallo, Antonio da 3, 7, 17, 32, 33, 37, 38, 46, 56, 64, 90, 92, 93, 96, 107, 118, 124, 126, 133—137, 140, 144, 148, 152, 160, 162, 165, 167, 203, 212, 214, 227—231, 235, 248, 253, 256, 257, 260, 262, 263—275, 278, 280—282, 288, 289, 291, 292, 294, 295, 298, 299, 302, 313, 321.
- Sangallo, Aristotile da 108.
- Sangallo, Francesco da 165, 167, 257, 259.
- Sangallo, Giuliano da 4, 5, 222, 248, 258, 259, 260, 262, 263, 265, 267, 298.
- Sanmichele, Michele 33.
- Sansovino, Jacopo (Tatti) 33, 96, 118, 134, 207, 272.
- Santi, Raffaello 4, 5, 6, 7, 8, 20, 22, 26, 38, 42, 56, 62, 64, 65, 70, 81, 86, 90, 91, 96, 126, 134, 136, 156, 165, 194, 209, 210, 259, 260, 262, 263, 264, 265, 266, 282, 292, 325.
- Sardi, Guiseppe s. Salvi.
- Scamozzi, Vincenzo 17, 40, 117, 124, 142, 154, 172.
- Serlio, Sebastiano 10, 17, 45, 50, 52, 66, 91, 98, 110, 121, 131, 154, 163, 178, 257, 260.
- Sixtus IV. 221, 223.
- Sixtus V. 9, 12, 18, 92, 110, 154, 158, 187, 188, 199, 203, 217, 238, 241, 242, 243, 244, 302, 304, 307, 310, 312.
- Sodoma, Giovan Antonio Bazzi 153.
- Soria, Giovan Battista 15, 16, 49, 57, 97, 112.
- Specchi, Alessandro 128.
- Tasso, Torquato 30, 83, 84, 179.
- Tatti, Jacopo s. Sansovino.
- Thororières, Jean de 107.
- Tibaldi, Pellegrino 37, 117, 124.
- Tizian s. Vecelli, Tiziano.
- Torriani, Ottavio 316.
- Udine, Giov. da 193.
- Urban VIII. 248, 311.
- Vacca, Flaminio 234.
- Vaccaro, Andrea 315.
- Vaga, Pierino del 152.
- Vasanzio s. Fiamingo.
- Vasari 151, 192, 204—207, 214, 280, 284, 296, 297, 304, 305.
- Vecelli, Tiziano 80.
- Vignola, Giacomo Barozzi da 3, 10, 11, 12, 16, 17, 33, 49, 50, 51, 53, 56, 61, 62, 64, 66, 89, 90, 91, 95, 97, 103, 104, 106, 109, 110, 116, 127, 135, 144—146, 153, 160, 166, 172, 194, 196, 204, 235, 284, 301, 302, 311.
- Villamena, Francesco 12, 105.
- Viterbo, Egidio da 251.
- Volterra, Francesco da 14, 91, 110.
- Wagner, Richard 87.
- Winckelmann, Johann, Joachim 59, 88, 171.
- Zampieri, Domenico 58.
- Zuccaro, Federigo 42, 192, 310.
- Zuccherò, Federigo s. Zuccaro.
- Zucchi, Francesco (del Zucca) 310.

DENKMÄLER-VERZEICHNIS

- ABBIATEGRASSO**, S. Maria, Kloster-
 kirche 94.
BAGNAJA, Villa Lante 160, 164, 166, 177.
BORGO SAN SEPOLCRO, S. Ignazio
 117.
CAPRAROLA, Pal. Farnese 12, 31, 49,
 66, 146, 153, 154, 160, 166.
CASTRO, Zecca Farnesiana 229.
FERRARA, S. Cristoforo 52.
FLORENZ, Boboli, Giardini 170.
 — Capella Pazzi 33.
 — — degli Spagnuoli 299.
 — Casa Zuccaro 191.
 — Dom 33, 83, 299.
 — — Campanile 56.
 — — Kuppel 292, 294, 295.
 — Francesco al Monte, S. 118.
 — Laurenziana 9, 10, 42, 50, 53, 60, 62,
 64, 72, 127, 138, 210, 226, 228.
 — Lorenzo S. 38.
 — — Bibliothek s. Laurenziana.
 — — Fassade 6, 9, 55, 96, 108, 205,
 226, 265.
 — — Medicikapelle 9, 18, 45, 82, 83, 138.
 — — Sakristei 204.
 — Maria Novella S. 35, 96.
 — Neptunsbrunnen 192.
 — Pal. Lardarel 126.
 — — Medici-Riccardi 137, 141.
 — — Pandolfini 7, 126, 136, 203, 210,
 233, 234.
 — — Pitti 32, 33, 124, 138.
 — — Rucellai 14, 232.
 — Trinità, S., Brücke 14.
 — Trinità, S., Kirche 97.
 — Uffizien 151, 205.
 — Villa di Castello 168.
 — — Pratolino 168.
FRASCATI, Villa Aldobrandini 13,
 162, 164, 176, 178.
 — Ludovisi 163, 172, 176, 178.
 — Mondragone 163, 164, 168, 170.
GENUA, Maria da Carignano, S. 114.
 — Villa Cambiaso 129.
MAILAND, Fedele, S. 37, 117.
MAILAND, Mariadelle Grazie, S. 210, 246.
 — Palazzo Arcivescovile 124.
 — Satiro, S. 94.
MANTUA, Andrea, S. 35, 118, 250, 256,
 282.
 — Té, Pal. del 40.
MONTEPULCIANO, S. Biagio 296.
NEAPEL, Gesù Nuovo 43, 140.
 — Poggio Reale 178.
PADUA, Carmine 118.
 — Giustina, S. 49.
PARMA, Giovanni Evangelista, S. 49.
PIACENZA, Madonna di Campagna 58.
 — Pal. Farnese 31, 127, 135, 136, 145.
ROM, Kirchen.
 — Agnese, S. in Piazza Navona 65.
 — Agostino, S. 96, 247.
 — Andrea in via Flaminia, S. 10, 66, 91.
 — Andrea al Quirinale, S. 91.
 — Andrea della Valle, S. 51, 58, 94, 99,
 117, 120, 122, 215, 240.
 — Anna dei Palafrenieri, S. 12, 51, 66,
 91, 110.
 — Antonio de' Portoghesi, S. 97.
 — Atanasio dei Greci, S. 110.
 — Carlo de' Catinari, S. 112.
 — Carlo alle quattro Fontane, S. 65,
 91, 199.
 — Catarina da Siena, S. 112.
 — Caterina dei Funari, S. 12, 46, 96, 100,
 102, 110, 123, 206, 214.
 — Chiesa Nuova 112, 119.
 — Eligio dei Orefici, S. 292.
 — Gesù, Il 13, 38, 39, 44, 45, 49, 55, 58,
 64, 72, 89, 90, 94, 95, 97, 101, 103,
 107, 116, 117, 119, 120, 122, 211, 250.
 — — Hochaltar 36.
 — Giacomo degli Incurabili, S. 91, 110.
 — Giovanni dei Fiorentini, S. 18, 38,
 96, 97, 117, 118, 248, 250, 272, 311.
 — Giovanni in Laterano, S. 40, 46, 56,
 244, 249, 322, 323.
 — — Capella Corsini 56.
 — Girolamo della Carità 59.
 — Girolamo de' Schiavoni, S. 110.

ROM, Kirchen.

- Gregorio Magno, S. 49, 57, 98, 112.
- Ignazio, S. 94, 117, 118.
- Lateranskirche s. S. Giovanni in Laterano.
- Lorenzo in Damaso, S. 143.
- Lorenzo fuori, S. 234, 244.
- Luigi de' Francesi, S. 107, 108.
- Marcello al Corso, S. 65, 97, 118.
- Maria degli Angeli, S. 10, 12, 91, 116, 119.
- Maria dell'Anima, S. 206.
- Maria in Campitelli, S. 51, 93, 97, 117, 119, 215.
- Maria presso S. Celso, S. 110.
- Maria in Domnica, S. 56.
- Maria Maggiori, S. 243, 244, 248.
- Maria del Miracolo, S. 100.
- Maria di Monserrato, S. 110.
- Maria del Monte Santo, S. 100.
- Maria ai Monti, S. 13, 49, 65, 101, 107, 119, 122.
- Maria dell' Orto, S. 108, 109, 110.
- Maria della Pace, S. 56, 67, 215.
- — Capella Cesi 56.
- Maria S. del Popolo, Capella Chigi 292.
- Maria Rotonda S. s. Pantheon.
- Maria, della Scala, S. 49, 110, 198.
- Maria Scala Coeli, S. 49, 311.
- Maria Traspontina, S. 97, 110.
- Maria in Vallicella, S. 240.
- Maria della Vittoria, S. 94, 97, 112.
- Oratorio di S. Filippo Neri 65.
- Pantheon 116, 121, 224, 249, 250, 254, 288, 291.
- Paolo fuori, S. 244.
- Pietro in Montorio, S. 100.
- Peter St. 5, 7, 13, 14, 30, 40, 46, 53, 58, 62, 67, 89, 90, 100, 112, 113, 116, 119, 120, 129, 189, 198, 206, 207, 210, 212—214, 218, 221, 222, 245—323 passim.
- — Alt St. Peter 246, 290, 316.
- — Benediktionsloggia 220, 252, 253, 268, 269, 272, 312.
- — Cappella del Coro 251.
- — Fassade 32, 64, 220, 264, 268, 272, 281, 283, 284, 285, 287, 288, 290, 310 bis 316, 318, 320—324.

ROM, Kirchen.

- Peter St., Kolonnaden 100, 320.
- — Kuppel 96, 122, 199, 202, 257, 287, 290, 291—309 passim, 324.
- — Kuppelpfeiler 255, 256, 263, 273.
- — Modelle 259, 266, 276, 277, 283, 284, 286, 294, 295, 300, 304—307.
- — Obelisk 251, 285, 310.
- — Petersplatz 220, 273.
- — Raumprogramm 278, 280, 281, 311—313, 316—318, 321, 322.
- — Rossellinochor 259, 268.
- — Wandsystem 267, 270, 271, 279, 282, 283, 289, 316, 317.
- — Zentralbau 257, 258, 259, 268, 269, 311, 312.
- Pietro, in Montorio, S. s. Tempietto.
- Pietro in Vincoli, S. 61, 248.
- Sebastiano, S. 244.
- Sixtinische Kapelle 83, 252, 312, 313.
- Spirito, S. in Sassia 38, 92, 97, 98, 100.
- Susanna, S. 14, 51, 97, 112, 123.
- Tempietto, (San Pietro in Montorio) 4, 33, 39, 46, 207.
- Trinità de' Monti, S. 110, 242, 243.
- Vincenzo ed Anastasio, SS. 97.
- ROM Profanbau
- Acqua Felice 174, 243.
- Paola 174.
- Banco di S. Spirito 64, 226, 228, 229.
- Borgo, Stadtquartier 218, 219, 220, 221.
- Angelico 223.
- — Nuovo 222.
- — Pio 223.
- — S. Spirito 221.
- — Vecchio 221, 252.
- — Vittorio 223.
- Campo di Fiore 223.
- Canale di Ponte 223.
- Circo Agonale 224.
- Collegio della Propaganda Fide 203, 212.
- — Romano 14, 50, 146, 203, 212, 242.
- Colosseum 212.
- Engelsburg 223.
- Farnesiani, Orti 159, 164.
- Farnesina 52, 58, 81, 153, 155, 224, 237.

ROM, Profanbau.

- Fontana della Barcaccia 174.
- — del Mosé 243.
- — vor dem Pantheon 174.
- — della Rocca 173.
- — dello Scoglio 175.
- — Trevi 21, 174.
- Friedenstempel 249, 250.
- Hospital S. Spirito 221, 222, 223.
- Juliusgrab 56, 248, 258.
- Kapitol 9, 12, 13, 33, 39, 40, 45, 49, 50, 53, 56, 66, 129, 136, 210, 213, 242, 282, 289, 300, 322.
- Konstantinsbasilika 249.
- Corso 236, 243.
- Palazetto Spada 207.
- Palazzo Alberini s. Ciciaporci.
- — Alessandrino-Bonelli, 203, 231.
- — Altieri 132.
- — Altoviti 217.
- — Aquila, Branconio dell' 7, 126, 134, 193.
- — Baldassini 231.
- — Barberini 58, 129, 204.
- — Bartolini 126.
- — di S. Biagio 4, 129.
- — Boadile 135.
- — Borghese 149.
- — Bramante-Raffael 7, 132, 138, 207, 231.
- — Branconio dell' Aquila s. Aquila
- — Caetani-Negroni 131, 142.
- — Cancellaria 33, 34, 38, 42, 44, 46, 48, 70, 124, 128, 132, 136, 139, 140, 144, 145, 206, 224, 225, 231, 280.
- — Ciciaporci-Senni 133, 209, 210.
- — Chigi 13, 64, 129, 130, 136, 237.
- — Colonna 154.
- — Costa 7, 43, 52, 132, 133, 138, 207, 226, 231.
- — Dezza s. Borghese.
- — Doria 154.
- — d'Este-Marescotti 130, 136, 138, 142.
- — Farnese 8, 11, 17, 18, 31, 38, 39, 40, 42, 44, 48, 50, 52, 54, 57, 60, 67, 72, 81, 124, 126, 129, 133, 136, 138, 141, 144, 145, 148, 150, 151, 152, 154, 193, 203, 211, 213, 214, 234, 236, 289.
- — di Firenze 10, 66.

ROM, Profanbau.

- Pal. Gaetani-Ruspoli s. Ruspoli.
- — Ghislieri 222.
- — Giraud 33, 132, 206.
- — Giulio III (Projekt) 18, 213.
- — di Giustizia s. Pal. S. Biagio.
- — Laterano 134, 136, 231, 244.
- — Linotte (Silvestri) 138.
- — Maccarani (Stazio) 141, 208, 210.
- — Marco S. s. Pal. di Venezia.
- — Massimi, Angelo 135, 139.
- — Massimi alle Colonne 7, 64, 135, 148, 152.
- — Mattei di Giove 123, 149, 159.
- — Mattei-Paganica 136.
- — Niccolini 134.
- — Odescalchi 34, 127, 204, 232, 233.
- — Palma 136, 140.
- — Paluzzi 135.
- — di Pio IV. (Via Flaminia) 10, 65, 128, 196, 203, 207, 226, 239.
- — della Prefettura s. Pal. Alessandrino-Bonelli.
- — della Propaganda Fide s. Collegio.
- — del Quirinale 146, 152, 153.
- — Ricci 224, 225.
- — Rondanini 83.
- — Ruspoli 14, 39, 64, 127, 128, 130, 141, 203, 236, 237.
- — Sacchetti 8, 124, 127, 135, 136, 143, 148, 162, 203, 224.
- — Salviati 128, 129, 141.
- — Sangallo s. Sacchetti.
- — della Sapienza 50, 66, 128, 129, 146, 203.
- — Sciarra-Colonna 64, 132.
- — Serlupi 136.
- — Sora-Mamiani 129.
- — Spada 148, 193, 194, 236.
- — Stazio s. Maccarani.
- — Turci 231.
- — Vaticano 4, 136, 218, 219, 222, 223, 243, 285.
- — Cortile del Belvedere 52, 66, 196, 202, 203, 212, 238, 239, 252.
- — Galeria Geographica 154.
- — Galeria di Pio IV 285, 286.
- — Giardino della Pigna 37.
- — Loggien 54, 263.

ROM, Profanbau.

- Palazzo Vaticano Nicchione del Belvedere 195, 196, 204.
- — — Nikolauskapelle 246.
- — — Sala Regia 152, 192, 313.
- — — Scala Regia 325.
- — — Stanza d'Eliodoro 20.
- — — Villa Belvedere 52, 167, 204, 219, 223.
- — Venezia di 124, 145, 206, 220, 223, 224, 225, 239.
- — an der Via del Gesù 135.
- — Vidoni-Caffarelli 7, 132, 231, 232.
- — Zuccaro 191.
- Piazza Campitelli 173.
- — Colonna 236.
- — Farnese 31, 235.
- — Navona 174.
- — del Popolo 173, 223, 243.
- — di Spagna 174.
- Pons Neronianus 222, 223.
- Ponte, S. Angelo 223.
- — Molle 239.
- — Nomentana 239.
- — Sisto 223.
- Porta Angelica 223.
- — S. Anna 239.
- — Pia 10, 240.
- — del Popolo 44, 239.
- — di S. Spirito 46, 64, 281.
- Rione, Parione 224.
- — di Ponte 216, 218, 223, 224.
- — della Regola 223.
- Savelliburg 216.
- Via Appia 216.
- — Appia Nuova 239.
- — Aurelia 239.
- — Babbuino, del 243.
- — Cassia 239.
- — Coronari, de' 223.

ROM, Profanbau.

- Via Farnesi, de' 235.
- — Flaminia 239.
- — Florida 223.
- — delle quattro Fontane 243.
- — Giulia 223, 224, 236.
- — Lata 216.
- — Merulana 242, 244.
- — Pia 239, 243.
- — Sancta 224.
- — Sistina 243.
- — Venti Settembre 240.
- Villa Albani 168.
- — Belvedere s. Pal. Vaticano.
- — Borghese 58, 129, 157, 159, 180, 204.
- — Doria-Pamfili 159, 168, 171, 177.
- — di Papa Giulio 10, 33, 136, 152, 156, 159, 204.
- — Lante, Janiculus 156.
- — Ludovisi 158.
- — Madama 38, 155, 164, 165, 167, 169, 177, 192, 263.
- — Mattei 170, 171.
- — Medici 141, 142, 156, 204, 242.
- — Montalto 158, 170, 242.
- — Pia 194, 196, 204, 239.
- — Zecca vecchia s. Banco S. Spirito.
- TIVOLI, Villa d'Este 162, 164, 166, 170, 172, 177, 203.
- TODI, La Consolazione 250, 296.
- TURIN, Dom 96.
- VENEDIG, Carità, Klosterhof 54.
- Maria della Salute, S. 37.
- Maria ai Scalzi, S. 97.
- Pal. Pesaro 34.
- Redentore, Il 89, 117.
- Salvatore, S. 49.
- VERONA, Arena 54.
- VERSAILLES, Schloß 322.
- VICENZA, Villa Rotonda 58.

ABBILDUNGS-VERZEICHNIS

Die Zahlenverweise beziehen sich auf die Nummern der Abbildungen.

BAGNAJA, Villa Lante,	111	ROM, KIRCHEN. St. Peter, Ma-	
CAPRAROLA, Pal. Farnese	26	dernafassade, Nische	48
— — Hof	39	— — Kolonnaden	51
— — Querschnitt	89	— — Chorpartie, Fenster	126
FLORENZ, Giardino Boboli,		— — Benediktionsloggia Pauls II	129
Sklave (Michelangelo)	13	— — Borgo u. Peterskirche, Stadt-	
— Laurenziana, Treppenhaus	5	plan	130
— — Innenwand	30	— — Alt St. Peter, Grundriß	141
— — Außenwand	69	— — Pergamentplan Bramantes	142
— Pal. Pandolfini	68	— — Gründungsmedaille	143
FRASCATI, Villa Aldobrandini		— — Grundriß um 1514	144
Palazzo	103	— — Vierungspfeiler	145
— — — Teatro	104	— — Grundriß um 1516 (A. da	
— — Ludovisi	107	Sangallo)	146
ROM, KIRCHEN. S. Andrea in		— — Chorpartie, Skizze	147
via Flaminia	44	— — Fassadenskizze	148
— S. Andrea della Valle	50	— — St. Peter um 1535 (Heems-	
— S. Anna dei Palafrenieri	45	kerck)	149
— S. Catarina dei Funari	53	— — Antonio da Sangallo, Grundriß	
— Gesù, Il, Hochaltar	19	(Dupérac)	151
— — Fassade	20	— — Antonio da Sangallo, Längen-	
— — Grundriß	43	schnitt	152
— — Fassadenentwurf (Vignola)	55	— — Michelangelo, Längenschnitt	
— — Fassade von G. della Porta		(Dupérac)	153
(Villamena)	56	— — Antonio da Sangallo, Südtri-	
— — Innenansicht	62	buna (Modell)	154
— — Längenschnitt nach Sandrart	64	— — Michelangelo, Südtribuna	155
— S. Giovanni dei Fiorentini	156	— — Antonio da Sangallo, Fas-	
— S. Giovanni in Laterano, Fas-		sade (Labacco)	157
sade	173	— — Michelangelo, Fassade, Re-	
— S. Girolamo della Carità	36	konstruktion	158
— S. Girolamo degli Schiavoni	59	— — — Fresko, Vatikan	159
— S. Gregorio Magno	61	— — — nach Giov. Guerra	160
— St. Ignazio, Deckenbild (Pozzo)	41	— — — Seitenansicht (Dupérac)	161
— Lateransfassade	173	— — Kuppelprojekt Bramantes	162
— S. Luigi dei Francesi	57	— — — Michelangelos (Dupérac)	163
— S. Maria degli Angeli	63	— — Kuppelkonstruktion	164
— S. Maria ai Monti, Fassade	54	— — Kuppel, Holzmodell	165
— — Längenschnitt	65	— — — Ausführungsform	166
— S. Maria dell' Orto	58	— — — Laterne (Bonanni)	167
— S. Maria della Pace	38	— — — Mosaik	168
— S. Maria del Popolo, Jonas	12	— — Fontana, Domenico, Lang-	
— S. Maria della Scala Santa	122	hausprojekt	169
— St. Peter, Außenansicht Titelbild		— — Maderna, Langhaus, Grundriß	
— — Chorpartie	37		170

ROM, KIRCHEN. St. Peter, Fas-

sadenprojekt Fontanas	171
— — Maderna, Fassade	172
— S. Pietro in Montorio, Tempietto	1
— S. Spirito in Sassia, Fassade mit Hospital (Falda)	46
— — Fassade	52
— S. Susanna, Fassade, Detail	47
— — — Nische	49
— — — Gesamtansicht	60
— Tempietto Bramantes	1

ROM, PROFANBAU. Banco

Santo Spirito s. Zecca.	
— Cancelleria, Fassade	16
— — Wappenschild	22
— — Holzdecke	34
— — Proportionssystem	42
— — Hof	86
— — Gesamtansicht (Specchi)	132
— Casa dei Zuccari, Fenster	116
— Collegio della Propaganda Fide	127
— — Romano	8
— Fontana in Via Flaminia	139
— — del Mosé	110
— — vor dem Pantheon (Falda)	108
— — auf dem Petersplatz	109
— — Trevi (Piranesi)	9
— Kapitol, Museumspalast	17
— — Konservatorenpalast, Kapitäl	24
— — Schema der Mauersäule	29
— Michelangelo, Handzeichnungen.	
— — Auferstehung	11
— — Säulenbasen	33
— — Grablegung	114
— — Kopfstudie	115
— Pal. Alberini s. Ciciaporci.	
— — Alessandrino (Prefettura)	123
— — Altoviti	128
— — dell' Aquila s. Branconio.	
— — Baldassini	138
— — Bonelli	123
— — Borghese, Fassade	72
— — — Hof	91
— — Bramante (Lafreri)	2
— — Branconio dell' Aquila	4
— — — nach Parmeggianino	75
— — — nach Heemskerck	117
— — Caetani-Negrone, Portal	85
— — Chigi	7
— — Ciciaporci (Senni)	74

ROM, PROFANBAU. Pal. Cicia-

porci, Eckansicht	125
— — Costa	21
— — — nach Falda	73
— — — nach Heemskerck	134
— — d'Este-Marescotti, nach Falda	77
— — — Eckansicht	78
— — Farnese, Fassade	14
— — — Wappenschild	23
— — — Hof, Pfeilerbündel	31
— — — Galerie, Deckenbild	40
— — — Kranzgesims	79
— — — Portal	82
— — — Hof	87
— — — Treppenstufe	92
— — di Firenze, Hoffassade	6
— — Laterano, Kranzgesims	80
— — Linotte-Silvestri (Falda)	81
— — Maccarani (Stazio)	124
— — Mattei di Giove, Eckansicht	66
— — — Hof	90
— — Odescalchi	18
— — Pio IV, Via Flaminia	70
— — — Eckansicht	140
— — della Prefettura	123
— — di Propaganda Fide	127
— — del Quirinale, Stuckdecke	35
— — — Sala Regia	94
— — di Raffaello (Lafreri)	2
— — Ricci	133
— — Ruspoli, Eckansicht	71
— — — Balkon	83
— — Sacchetti	67
— — — nach Falda	77
— — della Sapienza, Pfeilerhof	28
— — Spada, Fassade	118
— — — Hof	119
— — Turci	137
— — Vaticano, Sala Regia	93
— — — Galleria Geographica	95
— — — Nicchione del Belvedere	120
— — di Venezia, Hof	88
— — Vidoni-Caffarelli, Erweite-	
— — rungsbau	3
— — Porta Angelica	131
— — Profile, Sockelprofile	25
— — Pfeilerschema	27
— — Fra Giocondo	32
— — Michelangelo	33
— — Raffael, Teppichkarton, Pause	10

ROM, PROFANBAU.

— Villa Borghese, Eingangsseite	99
— — — Gartenseite	100
— — Doria Pamphili (Ertinger) .	112
— — Farnesina	96
— — Medici, Portal	84
— — — Stadtseite	97
— — — Gartenfront	98
— — Montalto (Falda)	101
— — Pia, Vestibül	11

ROM, PROFANBAU. Zecca

Vecchia, System nach Heems-	
kerck	134
— — — Entwurf	135
— — — Ausführung	136
TIVOLI, Villa d'Este, nach	
Venturini	102
— — Zypressenrondell	105
— — Fontänenstraße	106
— — Wasserorgel	113

HEINRICH WÖLFFLIN

DIE KLASSISCHE KUNST

EINE EINFÜHRUNG IN DIE ITALIENISCHE RENAISSANCE

Siebente Auflage / Bearbeitet von Konrad Escher

293 Seiten Großoktav mit 145 zum Teil ganzseitigen Abbildungen.
Broschiert M. 10.— / Ganzleinen M. 13.50 / Halbleder M. 18.—.

★

DIE KUNST ALBRECHT DÜRERS

Fünfte, vermehrte, vom Verfasser neu bearbeitete
und neu illustrierte Auflage 1926

400 Seiten Großoktav mit 153 zum Teil ganzseitigen Abbildungen.
Broschiert M. 13.50 / Ganzleinen M. 17.50 / Halbleder M. 22.50.

LORENZO BERNINI

TAGEBUCH DES HERRN VON CHANTELOU ÜBER DIE REISE
DES CAVALIERE BERNINI NACH FRANKREICH

Bearbeitet von Hans Rose / 384 Seiten Oktav und 10 Tafeln
Broschiert M. 3.— / Halbleinen M. 5.— / Halbleder M. 10.—

DIE ALTDEUTSCHE MALEREI

VON CURT GLASER

Gänzlich umgearbeitete, wesentlich erweiterte und neu illustrierte Auflage der „Zwei Jahrhunderte deutscher Malerei“

510 Seiten Quart mit 327 zum Teil ganzseitigen Abbildungen
Broschiert M. 16.— / Halbleinen M. 20.— / Halbleder M. 30.—

DIE DEUTSCHE BUCHMALEREI

IN IHREN STILISTISCHEN ENTWICKLUNGSPHASEN
VON FRANZ JACOBI

Ein schmucker Band in Oktav mit 6 Farbentafeln und 64 meist ganzseitigen Abbildungen / Halbleinen M. 4.50 / Ganzleinen M. 5.—

F. B R U C K M A N N A. - G., M Ü N C H E N

MICHELANGELO

VON FRITZ KNAPP

Ein stattlicher, fein ausgestatteter Band in Quartformat mit 102, z. T. farbigen Tafeln, einer Gravüre und 45 Abbildungen im Text.

Halbleinen M. 20.— / Ganzleinen M. 25.— / Halbleder M. 30.—

REMBRANDT

VON CARL NEUMANN

4. Auflage

Zwei stattliche Bände in Kleinquart. 800 Seiten Text, 184 Tafeln mit 209 Abbildungen, 8 Kupferdrucke.

Halbleinen M. 60.— / Ganzleinen M. 65.— / Halbleder M. 80.—

DIE KUNSTSCHÄTZE DES EHEMALIGEN DOMINIKANERKLOSTERS IN FRANKFURT A. M.

Ein Textband in Lexikonoktav von XXVII und 392 Seiten mit 69 Abbildungen auf 55 Lichtdrucktafeln und ein Tafelband in Großfolio, 42×58 cm, mit 45 Lichtdrucktafeln.

Vorzugsausgabe in Halbpergament M. 200.—

Allgemeine Ausgabe in Halbleinen M. 100.—

BELGISCHE KUNSTDENKMÄLER

In Verbindung mit andern herausgegeben

VON PAUL CLEMEN

Zwei starke Bände in größtem Oktavformat mit 570 Abbildungen im Text und 83 Tafeln in Mezzotintogravüre.

Halbleinen M. 60.— / Ganzleinen M. 65.— / Ganzleder M. 100.—

F. B R U C K M A N N A. - G., M Ü N C H E N

